敦煌石窟全集

敦煌

敦煌石窟全集 7

敦煌研究院主编

法华经画卷

本卷主编 贺世哲

上海世纪出版集团
上海人民出版社

敦煌石窟全集

主编单位…………敦煌研究院
主　　编…………段文杰
副 主 编…………樊锦诗(常务)

编著委员会(按姓氏笔画排序)
主　　任…………段文杰　樊锦诗(常务)
委　　员…………吴　健　施萍婷　马　德　梁尉英　赵声良

出版顾问…………金冲及　宋木文　张文彬　刘　杲　谢辰生
　　　　　　　　罗哲文　王去非　金维诺　周绍良　马世长

出版委员会
主　　任…………彭卿云　沈　竹　刘炜(常务)
委　　员…………樊锦诗　龙文善　黄文昆　田　村
总 摄 影…………吴　健
艺术监督…………田　村

· 7 ·

法华经画卷

本卷主编…………贺世哲

摄　　影…………孙志军
线　　图…………吴晓慧　吕文旭　邴伟堂　徐淑青　李　锝

前言

关于大乘佛性的三大经变

何谓佛教经变？初唐净土大师善导称，“依经变画”，就是经变，言简意赅。就广义而言，敦煌艺术或其他佛教艺术中，凡带故事性的图画，均可谓之经变。但就狭义而言，则专指隋唐以降，依据某一部佛经，或者糅合同类数经绘制的具有一定故事性，或者义理性的图画。本卷所言法华、涅槃、维摩诘经变，是就狭义者而言。

佛教东传以来，宣扬普渡众生的大乘佛教逐渐在中土衍为主流，佛教艺术也多取材于大乘经典，本卷所辑三经经变亦然。将《法华经》、《涅槃经》、《维摩诘经》三经经变编于一册，主要是因为这三部佛经在佛性问题上思想一致。《法华经·方便品》云：“诸佛以一大事因缘故，出现于世。”此“一大事因缘”，即诸佛欲使一切众生都能成佛。那么一切众生能否成佛呢？《大般涅槃经·师子吼菩萨品》中作了回答，肯定“一切众生悉有佛性”，亦即一切众生都能成佛。《维摩诘所说经·佛道品》专讲成佛之道，不过是从相反的方面，要求菩萨处污泥而不染，由非道至佛道。实际上还是讲众生成佛问题。而“随其心净，则佛土净”，也可引申为佛就在众生心里。

关于这三部佛经中佛性思想的阐扬，中土高僧代有所出，如晋宋之际倡言一切众生悉有佛性的“涅槃圣”竺道生，对上述三经都有深湛研究；隋初奉敕到敦煌建舍利塔的智嶷，兼通《法华经》、《涅槃经》；出生于敦煌的高僧慧远和天台宗的创始人智顗都是精研《法华经》、《维摩诘经》的一代大师。精研三经的大师辈出，说明这三部大乘佛教的重要经典在中土流传之广，影响之大。三经的经变在敦煌艺术中也占有相当的比重。现存敦煌的法华、涅槃和维摩诘经变共一百九十七铺，法华经变占一百零二铺、涅槃经变占二十五铺、维摩诘经变占七十铺。莫

高窟第420窟并将三经经变绘于一窟。

国际敦煌学界首先研究敦煌经变画的日本学者松本荣一，1937年出版《敦煌画的研究·图像篇》，着重于画面与经文的对比考释，具有开山之功。不足之处在于未将这些经变画放在中国历史、佛教、美术发展史的长河中，作系统的宏观考察，因而未能揭示法华、涅槃和维摩诘三经经变发生、发展和式微的规律。而且所用图片也极其有限，不足以反映上述三经经变的全貌。

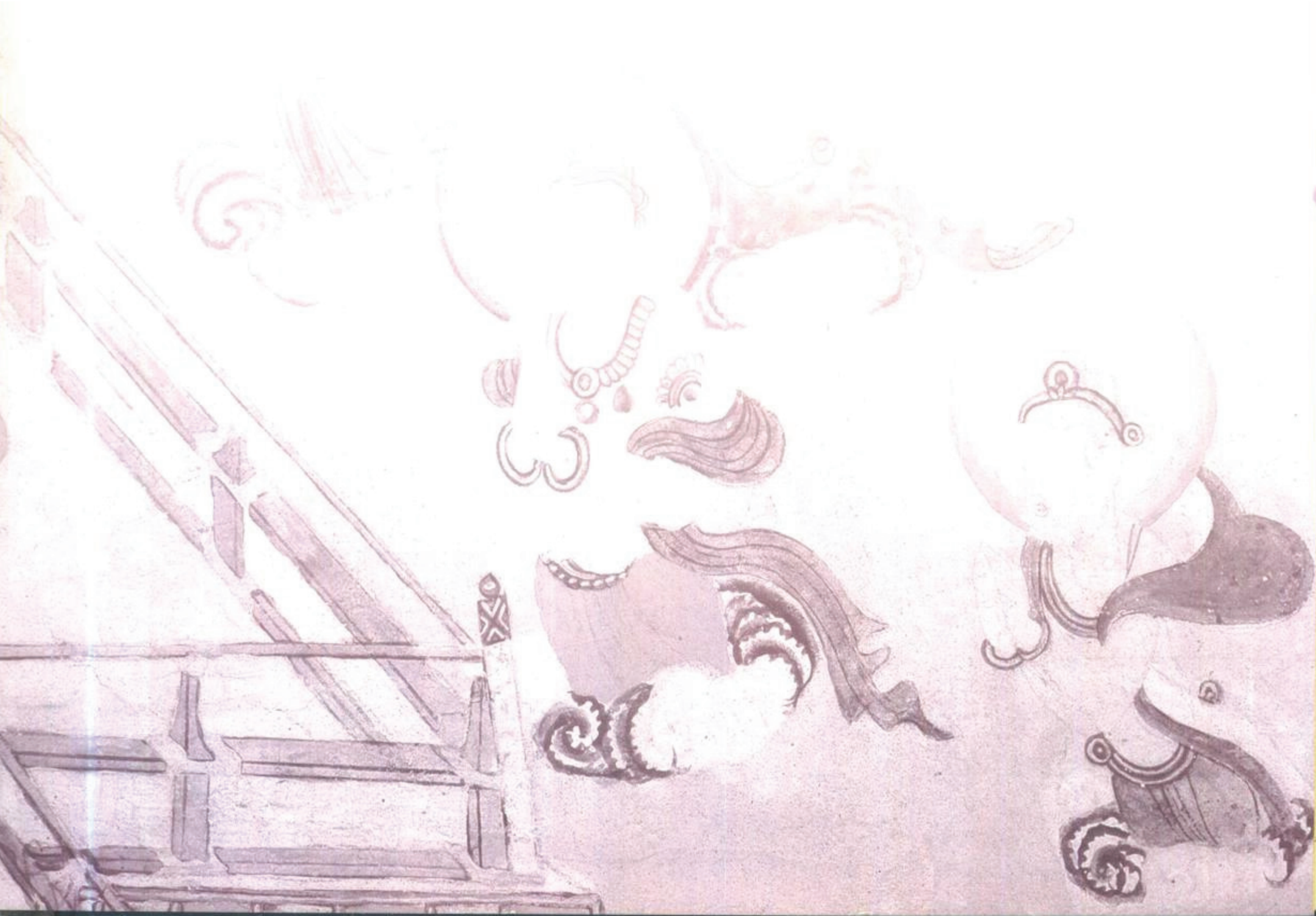
第二次世界大战后，国内外敦煌学界对上述三经经变研究日深，从历史、佛教、美术等方面提出了一系列精深见解，从而丰富了中国佛教史、美术史以及中外文化交流史等方面的研究。如通过比较西域与中原的涅槃图像，发现敦煌隋代的涅槃经变是东西两种不同佛教艺术在敦煌撞击、交融之后，所产生的一朵奇葩，而敦煌唐代的涅槃经变又是在此基础上发展、形成的一种完全民族化了的新型涅槃经变。这有助于我们进一步认识中国美术史。又如通过研究敦煌的隋代法华经变，发现其所反映的佛教义理与中原天台宗创始者智顗的思想有关，证明天台宗的教义也传播到敦煌地区，因而丰富了中国佛教史研究。又如有学者发现敦煌隋代第419、420窟的法华经变画的艺术风格属于“密体”画，与中原画家展子虔、郑法士的画风相似，为中国美术史研究提供了珍贵的实证。但上述成果均缺少系统的图片资料来佐证。本卷在前贤研究的基础上，系统论述法华、涅槃和维摩诘三经经变，力图说明此三经经变如何从隋代产生，在初唐、盛唐蓬勃发展，到中唐开始格式化，至归义军时期日趋式微，并以大量系统的图片资料佐证上述论点。

《法华经·药草喻品》云：“一雨所润，其泽普洽。”我们相信，不同层次的读者，都可以从这批珍贵的图片资料中，汲取到有益的精神营养。

目录

第　一　章

法华经变





序论　法华信仰及其早期造像的概述

《法华经》是早期大乘佛教的重要经典之一。全名是《妙法莲华经》,以出污泥而不染的莲花比喻此经的圣洁美丽。其形成时代大约在公元一世纪前后,时值新兴的大乘佛教与旧有的小乘佛教之间展开激烈争论的时期。《法华经》站在大乘佛教的立场上,通过调和大、小乘之间的矛盾,把小乘思想融合于大乘思想之中。大乘佛学认为一切佛法都是"般若"所出,但般若玄妙,难以理解,而《法华经》就因妙法难解,借比喻而彰明。

法华信仰和《法华经》的流行

《法华经》共分二十八品,亦即二十八章,其内容见后附表。

相传早在三国时期,江南已有此经选译本。现存译本最为人崇尚的,首推后秦(公元 384—417 年)时一代大师鸠摩罗什根据龟兹文本所作的译本。敦煌藏经洞的大量《法华经》写本,也以罗什译本最多,大约有二千六百余件。敦煌壁画中的法华经变,亦多依据罗什译本绘制。

《法华经》是最受信徒欢迎的汉译大乘佛典之一。《高僧传》正传与旁出附见的四百九十六名僧人中,译写、诵念、弘传《法华经》的高僧占十分之一以上。南北朝时期,许多高僧以精通《法华经》著称。隋代智顗创立天台宗,更是以《法华经》为理论基础。隋唐时期,随着天台宗的发展和大量法华经疏的流行,法华信仰达到了高峰。

敦煌地处佛教东渐的要道上,法华信仰的出现也很早。东晋时已有人在敦煌抄写《法华经》。北朝时期,《法华经》写本持续流行,现存的敦煌写经中,以《法华经》比重最大。

《法华经》能在中国广泛流行,与其核心义理有很大关系。《法华经》属大乘

《法华经》二十八品内容简介表

品名	内容
1.《序品》 2.《方便品》 3.《譬喻品》 4.《信解品》 5.《药草喻品》 6.《授记品》 7.《化城喻品》 8.《五百弟子受记品》 9.《授学无学人记品》	以《方便品》为核心，主要阐释“开、示、悟、入”与“会三归一”的大乘思想。
10.《法师品》 11.《见宝塔品》 12.《提婆达多品》 13.《劝持品》 14.《安乐行品》 15.《从地涌出品》 16.《如来寿量品》 17.《分别功德品》 18.《随喜功德品》 19.《法师功德品》 20.《常不轻菩萨品》 21.《如来神力品》 22.《嘱累品》	主要通过各种神话故事，赞美《法华经》的功德，从而增强大乘佛教的宗教神学色彩。
23.《药王菩萨本事品》 24.《妙音菩萨品》 25.《观世音菩萨普门品》 26.《陀罗尼品》 27.《妙庄严王本事品》 28.《普贤菩萨劝发品》	主要是通过几个菩萨的故事，大大扩大了《法华经》在民间的影响。尤其是观世音菩萨，几乎是家喻户晓。



佛典，强调一佛乘思想，因为小乘只管自我解脱，唯有大乘才主张普渡众生，使一切众生都能成佛。《法华经·方便品》提出的“开、示、悟、入”，指出诸佛出现在世间的目的，是令众生开显佛知见——佛的智慧（开），将佛知见显示给众生（示），使众生悟得本有的佛知见（悟），使众生入佛知见之道（入）。也就是使众生觉悟自身本有的佛性，从而得救。可是，众生的领悟力不同，释迦为了让他们领会成佛的唯一教法——“一佛乘”，便在《法华经》提出许多“方便法门”，引导众生成佛。但《法华经》一再强调，十方佛土之中，唯有一佛乘。释迦佛讲二乘、三乘，只是为了教化众生的善巧方便方法。

由于《方便品》在法华义理中有这样特别的地位，所以，《方便品》在早期的敦煌法华经变中便已出现。中唐以后，更绘于经变中心下部，不但位置显要，更对布列在经变两旁的“法华七喻”故事，起提纲挈领的作用。

《法华经》信仰深入民间，几乎家喻户晓的另一原因，是塑造了一个万能的、大慈大悲、救苦救难的观世音菩萨。在大乘佛教的千万菩萨中，恐怕没有一个菩萨的知名度能够超过观世音菩萨。而法华经变也不断地渲染观世音救难的事迹。

敦煌法华经变的源流与传承

法华信仰在艺术上的表现，一开始就多种多样。早在《法华经》译为汉文以前，山东省滕县的画像石在东汉初期已经出现《譬喻品》中的“三车喻”——羊车、鹿车、牛车，可能是依据民间口传造的。

此外，成都万佛寺出土的造像中，有一件南朝刘宋元嘉二年（公元 425 年）的石刻画像，可能是中国现存最早的《观世音菩萨普门品》变相，部分表现手法



与敦煌隋代《观世音菩萨普门品》经变有相似之处。

然而，现存实物最多的是《见宝塔品》的释迦、多宝二佛并坐像。这种造像不见于印度和中亚，可能是中国独创。《法华经》二十八品中涉及的佛很多，只绘多宝佛，因为他护持《法华经》。因此创造出许多以二佛为主佛的并坐像，为人供养。现存最早的二佛并坐像是铜像，但石窟造像还是主流。石窟的二佛并坐像，最早是西秦的。盛行于五至六世纪的北魏时期，仅在云冈早期石窟的昙曜五窟就多达一百二十余铺。六世纪初叶以后，二佛并坐像逐渐减少，但没有消失。敦煌的石窟造像与中原大体相同，初期以二佛并坐像为主，莫高窟北朝洞窟中现存有四铺，其中北魏彩塑一铺，塑于第 259 窟西壁塔柱龛内，西魏壁画两铺，绘于第 285 和 461 窟，北周一铺，绘于第 428 窟。西千佛洞第 8 窟也有一铺北周时期的释迦、多宝二佛并坐像。

由于《见宝塔品》中释迦与多宝佛并坐论道的情节，是《法华经》关键所在，故此长期成为佛教艺术的重要题材。敦煌法华经变不但承袭这种中国独创的造型，而且逐渐结合各品的情节，占据经变的重要位置，中唐以后，二佛并坐像更成为法华经变的象征。

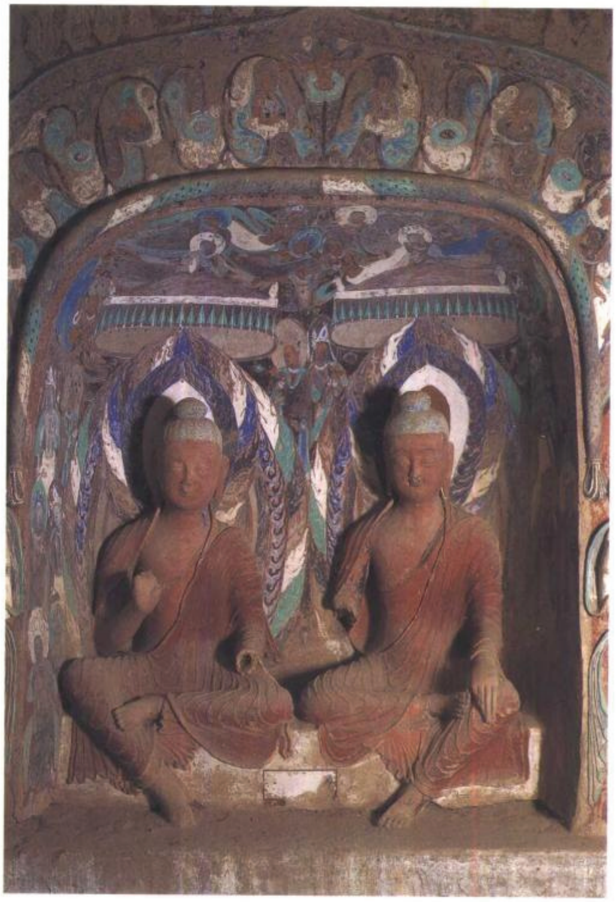


1　莫高窟第420窟内景

此窟大约开凿于大业年间（公元605—618年），是最早绘上法华经变的洞窟之一。分前、后室两部分，中间以甬道通连。法华经变就画在后室（主室）的覆斗形顶四坡上。西壁龛内塑一佛、二弟子、四菩萨。南、北壁浅龛内塑一佛、二菩萨，龛外绘千佛。东壁窟门上部画说法图，窟门两侧亦绘千佛。

隋　法华经　莫420





2　释迦、多宝二佛并坐

大约塑于公元 465 到 500 年之间。两佛像作游戏坐，头部虽经后代重修，但是并未完全改变原形。

北魏　法华经·见宝塔品

莫 259　西壁塔柱龛内

左像高 1.4 米　右像高 1.43 米

第一节 不拘一格 锐意创新

隋代(公元 581—618 年)

在北朝后期佛教曾受灭佛运动打击，其后在隋朝皇帝的提倡下，迅即复兴，天下风靡，其中尤以法华信仰盛极一时。极受炀帝尊崇的智顗，以《法华经》为基础，在浙江天台山创立天台宗，成为一代宗师，令法华信仰大兴。天台宗现在仍广为流行，尤其是日本更受影响。

将法华信仰绘成经变，是从隋代开始的。据唐代画史记载，隋代画家展子虔始画《法华变相》一卷，可惜早已失传，不悉其详。敦煌壁画中的法华经变也始见于隋代洞窟，今人通过这些珍贵文物，仍可窥见展子虔画法华经变之一斑。

隋代法华经变主要绘于莫高窟第 419、420 及 303 窟的窟顶。按洞窟的形制，或绘于人字坡，或绘在覆斗形窟顶的四坡。每幅画面一般分为上中下三排，每排自成一横卷，这是北朝以来佛本生故事和佛传故事布局的余绪。由于隋代的法华经变属于草创阶段，所以品数不多，现存六品，即《序品》、《方便品》、《譬喻品》、《化城喻品》、《见宝塔品》及《观世音菩萨普门品》。

紧扣经旨的第 420 窟

隋代法华经变以第420窟最著名。它是经严谨的总体设计，并且一次完成的洞窟。画面内容与当时的历史背景以及深层次的佛教义理有密切关系，显然是高手所为。仁寿年间(公元 601—604 年)，精通《法华经》、《涅槃经》的高僧智嶷奉敕送舍利到敦煌修建舍利塔。他在莫高窟修行多年，其间正值第 420 窟营建之际。虽然尚无资料证明智嶷就是第 420 窟的窟主，但按常理论之，这位高僧弘扬的《法华经》、《涅槃经》思想，必然会对该窟的造像题材有很深的影响。

第 420 窟法华经变画面稠密，变色严重，故此很难读懂。从现能解读的五品来看，经变选材已能抓住《法华经》要旨：《序品》表明《法华经》的缘起；《方便品》以方便说法，讲述放弃小、中乘，臻于大乘的道理，强调众生佛性与生俱来，务使一切众生皆能成佛；《譬喻品》以三车形象地比喻小、中、大乘，并以大乘为依归的义理；《见宝塔品》则通过多宝佛证明法华义理真实可信。这几品在有限选画的品数中，都是关键的。最后画出《观世音菩萨普门品》，以观音方便说法，应化现身，强调慈悲救世的菩萨神通，吸引信众。观音后来为中国人所特别信奉。

第 420 窟窟顶四坡画面顺序从北坡开始，经西、南、东绕窟一周。这是延续北朝石窟右旋礼佛观像的仪轨。

北坡画《序品》、《方便品》和《见宝塔品》。由于《方便品》中借用了《大般涅

槃经》许多涅槃情节，北坡装不下，故而顺延到西坡。

《序品》是《法华经》的总序，介绍释迦在王舍城灵鹫山召开的法华会的盛况和演说《法华经》的缘起，佛家称为“灵鹫会”。第420窟的灵鹫会没有画成一般说法图，改而突出灵鹫山，以灵鹫之名，把山体画成鸟形，构思妙极。敦煌法华经变中仅此一例，弥足珍贵。

《见宝塔品》绘于灵鹫山的右上侧，画释迦、多宝二佛并坐塔内。宝塔“从地涌出，住虚空中”，佛家称为“虚空会”。虽然此窟的二佛并坐图画法，与北朝的大同小异，但虚空会与灵鹫会的位置安排，却有极重要的义理意义。因为来自“过去东方无量千万亿阿僧祇世界”的多宝佛，向会众证明释迦宣讲的《法华经》“皆是真实”，并且永世长存。虚空会在义理上既然如此重要，如何使灵鹫会与虚空会的布局主次分明，又合乎义理，是隋及唐代前期画师苦苦探索的大难题，第420窟仍是相对随意地以左上右下排列。两会的位置问题一直到中唐时期，才得到圆满解决。

《方便品》是《法华经》的要旨所在，“开、示、悟、入”以及“会三归一”的大乘义理全部出自此品。如此抽象的佛学义理，实难形诸丹青。画师只好借用《大般涅槃经》中释迦涅槃的情节，来表现《方便品》的抽象义理。因为《法华经》曾说，释迦本来寿命无量无限，他的涅槃只是善巧灵活地诱导众生成佛的方便手段，并非真的死亡。而《法华经》、《涅槃经》两经关系也很密切，犹如树根与枝叶的关系，缺一不可。

西坡除了涅槃情节外，还有繁密的图像，极难读懂。与其余三坡相比，西坡章法较乱，人物拥挤，无疑略逊一筹。

南坡整壁画火烧院落的场面，这是《譬喻品》中的“火宅喻”，属著名的“法华七喻”之一。“火宅喻”把三界譬喻为火宅，里面充满各种痛苦，十分可怕。画面上大宅起火，老人作羊、鹿、牛三车，呼叫正在火宅中沉迷作乐的孩子逃出火海。老人有如释迦佛，芸芸众生就如火海中的诸子。羊车、鹿车都象征只求自身脱离苦海的小乘。牛车体量大，象征普渡众生的菩萨乘，即大乘。

第419窟人字坡西坡也画“火宅喻”，但在三车之外画一辆装饰十分华丽的特大牛车。这辆特大牛车或许涉及三车、四车的争论，“四车说”认为其中有大白牛车代表一佛乘的比喻，有别于牛车代表的菩萨乘。

东坡整坡绘《观世音菩萨普门品》，横卷式，分上、中、下三幅。从右向左，首先画释迦讲述观世音名号的来源，凡遇到灾劫，念观音名号，观音便会来解救；

继而画观音消除七难(火难、水难、罗刹难、王难、鬼难、枷锁难、怨贼难),解脱三毒(淫毒、瞋毒、愚痴毒),满足二求(求男得男、求女得女),应化现三十三身。

东坡最精彩的是上部的“怨贼难图”,俗称“商旅遇盗图”。描绘商队途经险路,遭强盗抢劫,因念观音名号而得救。据玄奘《大唐西域记》记载,古代丝绸之路上,“山谷高深,峰岩危险”,“群盗横行,杀害为务”。敦煌位于丝路要道,画师对于商旅遇盗事件,不仅耳有所闻,还可能目有所睹,他们将耳闻目睹的真实情况,融会到他们的创作中,使作品真切动人。

据唐代张彦远《历代名画记》记载,隋代著名画家杨契丹在京师寺塔的绘画,以现实生活中的宫阙、衣冠、车马为画本。隋代法华经变也秉承这种写实画风,以现实生活为题材。从第420窟“怨贼难图”中,即可窥见一二。例如下陡坡时,主人怕毛驴跌倒,紧紧拽住其尾巴;毛驴卸掉重负后,卧地打滚,藉以消除劳累。这类至今在中国西北山区中司空见惯的小事,竟出现在“怨贼难图”中,显见此画是古代画师根据对现实生活的理解而创作的,具有珍贵的史料价值。另外,此图以长卷连环画的形式演绎经文,跌宕起伏,富有感染力,在敦煌同类作品中,堪称空前佳作。

“化城喻”的取宝故事

第420窟只画了“法华七喻”中的“火宅喻”,第419窟则出现了另一喻——《化城喻品》的“化城喻”。此喻说一群到远方取宝的人,经过一段险恶道路时,畏难欲退。幸有一位聪明的导师,幻化出一座美丽的城市,请大家进城休息。其后导师灭掉化城,再引导众人继续向宝地进发。譬喻中畏难欲退的人即小乘信徒,聪明的导师则象征释迦,藉此阐释修行大乘者必须累世精劝奋进,才能成佛,绝不能半途畏难而退。第419窟人字坡西坡的“化城喻”与“火宅喻”交织在一起,画面较简单,没有出现化城,只画了一队取宝人在路上遭遇艰难险恶的情景。

最完整的观世音经变

建于隋代开皇年间(公元581—600年)的第303窟,其人字坡前、后两坡绘单一的《观世音菩萨普门品》,亦称观音经变。构图形式沿袭北周盛行的横长卷式,每坡画上、下两横幅,共计四幅。情节基本上是依据经文顺序展开的,平铺直叙,没有波澜。这是敦煌壁画中出现最早的一铺观音经变,也是公元六世纪末中国乃至全世界同类题材中,表现情

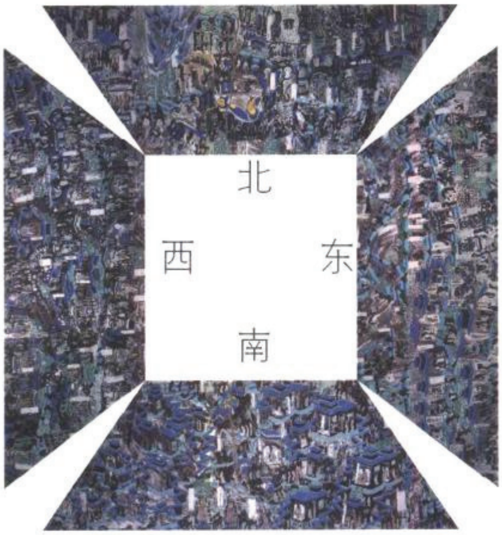
节最多、画面最长、保存最完整的稀世珍品。此后，敦煌观音经变的主要情节和表现方法，都是在第303窟观音经变的基础上有所损益而来的。

隋代法华经变所画各品，均属中国画家独创，但是《观世音菩萨普门品》却不然。公元六世纪初营建的印度阿旃陀石窟第4及第6窟均有《观世音菩萨普门品》，构图以观音为中心，两侧分别配置救诸苦难图。中国最早的《观世音菩萨普门品》造像见于成都万佛寺出土的刘宋元嘉二年（公元425年）造像碑中，虽然构图布局与莫高窟第303、420窟的《观世音菩萨普门品》壁画不一样，但在某些情节的表现方法上，却有相似之处。例如"水难图"中落水人在水中漂浮的姿态，便大致雷同。另外，因念观音名号得以落在浅水处的人，均是站在水中，双手合十。由此推断，敦煌观音经变当受到了南朝的影响。

隋代法华经变的艺术特色

隋代法华经变的画面取横卷式，主题突出，有连续性情节。构图密集而随意，张彦远《历代名画记》将绘画分为疏密二体，隋代展子虔、郑法士的画都是"细密精致而臻丽"，属于"密体"。莫高窟第419、420窟的法华经变也以细密精致著称，美术史家誉为敦煌壁画中的"密体"画杰作。这大概是敦煌接受中原影响的结果。

在色彩方面，色调沉稳协调，多用黑、白、棕、蓝、绿色，特别是用单色宽笔刷过，使画面基调统一。素材源于生活，但造型夸张变形，体态修长飘逸，其创作意识，表现了人间苦难所带来的精神压抑和皈依佛教后的精神超脱。



第420窟法华经变四坡示意图



3　法华经变之北坡

右侧绘灵鹫山与释迦、多宝二佛并坐，象征《法华经·序品》"灵鹫会"与《见宝塔品》"虚空会"。中间绘《大般涅槃经·序品》中有关释迦涅槃的情节，藉此表现《法华经·序品》中释迦以无数方便说法、引导众生的情景。左侧的八组说法图大致相同，颇难解读，也有可能出自《大般涅槃经·序品》。

隋　法华经　莫420　窟顶北坡



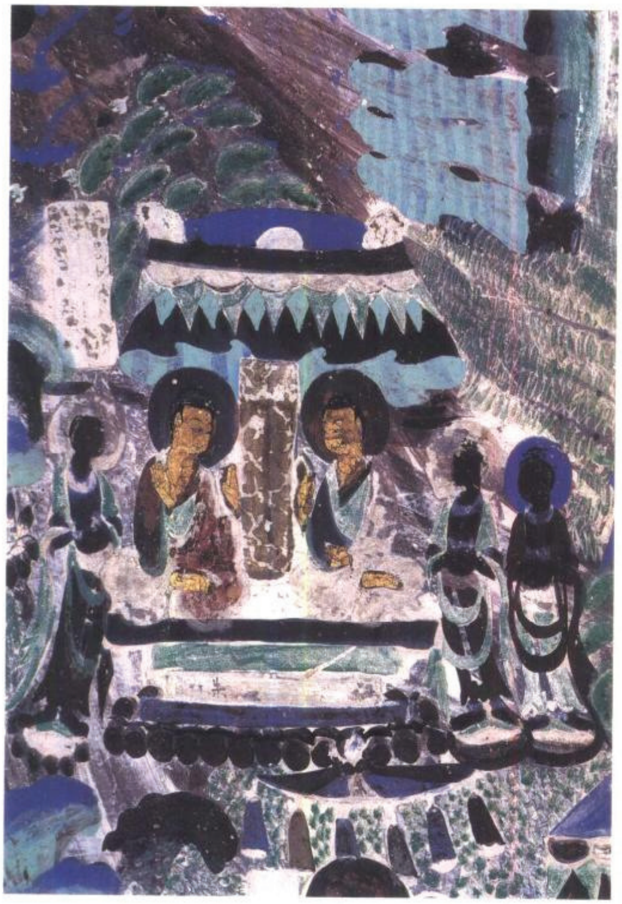


4　灵鹫山

灵鹫山以蓝、绿、青、土红等色，大笔横竖杂陈，刷出山体。山脚青竹挺拔，山巅树林茂密，山前长河潺湲，一派南国风光。灵鹫山顶被画成一只展翅欲飞的大鸟，山腰一座小山顶似仰视的鸟头，呼应成趣，象征灵鹫会圣址。释迦就是在灵鹫山召开法华会和宣讲《法华经》的。

隋　法华经·序品　莫420　窟顶北坡





5　释迦、多宝二佛并坐

隋　法华经·见宝塔品

莫420　窟顶北坡右侧中

6 法华经变之西坡

画面大致是以中间的一座曲尺院墙环绕的重层楼阁为中心，楼内有一佛在说法，周围簇拥着四众。院落墙外周围画诸象宝、马宝、辇舆、车乘、塔庙等，在院落左下侧还画了一长串象队。这些图像可能是表现《序品》中的诸菩萨行施与《方便品》中的四众起塔供养。右端绘从北坡延续过来的释迦接受象王、鸟王以及牛羊王的最后供养。其余画面很难解读。

隋　法华经　莫420　窟顶西坡



7 菩萨布施驷马宝车

四马共驾一车。车顶立幡盖、车后挂幡旗,迎风飘扬,十分华丽。

隋 法华经·序品

莫420 窟顶西坡中间下部

8 菩萨布施辇舆、象乘

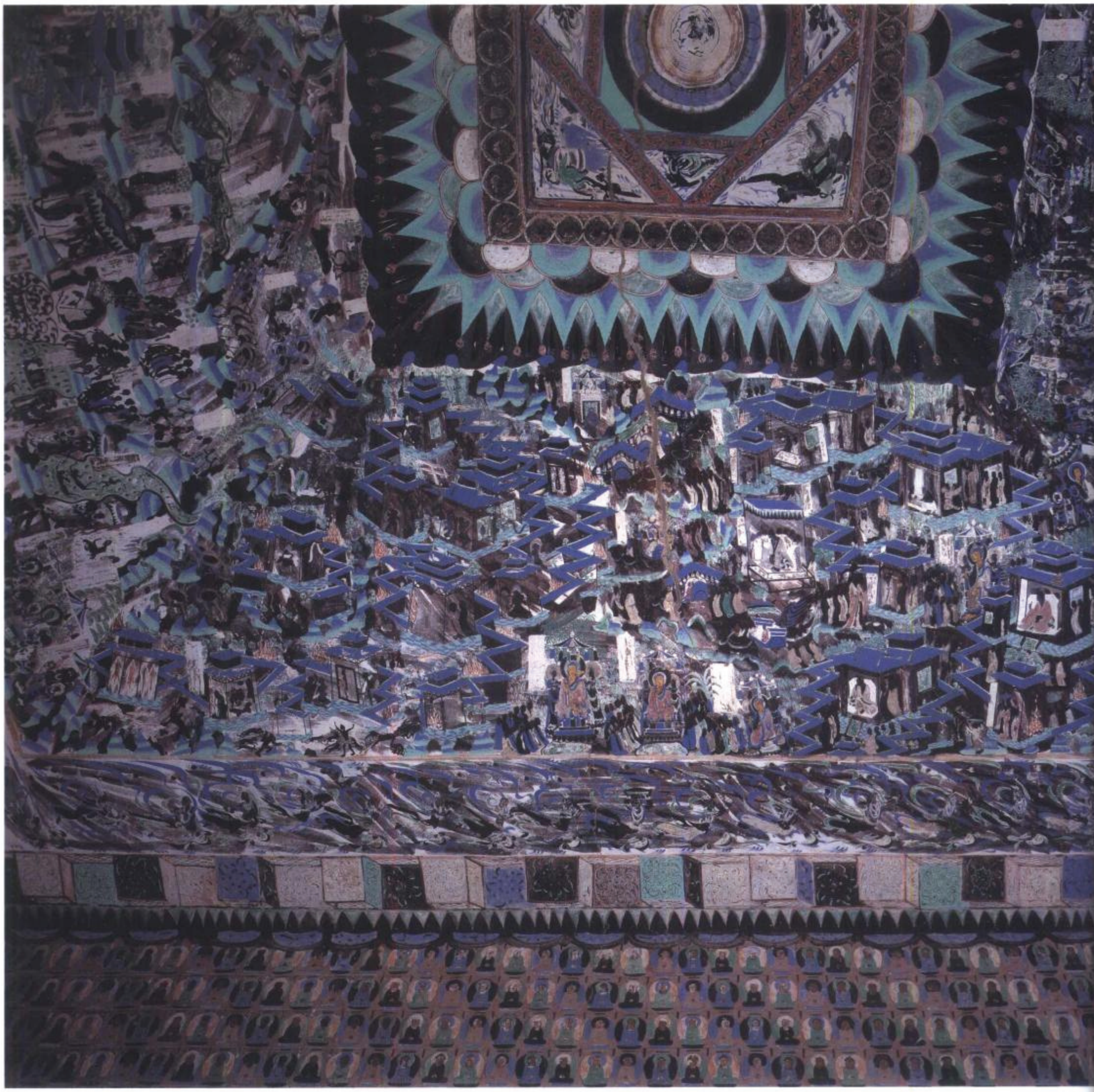
左侧一佛倚坐于须弥座上说法。右侧画四众布施辇舆、象乘。中间上部画一人击编钟,象征佛说法的声音柔软深妙,令人乐闻。画面布局主次分明,紧凑协调。

隋 法华经·序品

莫420 窟顶西坡中间上部







10　法华经变之南坡火宅喻

构图极富戏剧性。整坡以两组燃烧的建筑群为主体，曲折的房顶表现楼阁耸峙，曲墙环绕。大火烧着每间房子，四周又有可怕的动物，但诸子还在作乐，对危险毫无感受。在两组火宅的中间绘羊车、鹿车、牛车，把两组火宅连成一体，这是长者以三车诱导诸子脱离火宅。下部众人坐三辆大牛车逃离火海，象征芸芸众生在释迦诱导下，舍弃小乘，皈依大乘。全图场面宏大，主题鲜明。建筑的处理颇富装饰性。

隋　法华经·譬喻品　莫420　窟顶南坡

9　菩萨布施身肉手足　◀见上页

佛前莲池中，菩萨坐在束腰座上。一人蹲下为他洗脚；后面一人给他洗背。表现菩萨洗净“身肉手足”，行将布施。

隋　法华经·序品　莫420　窟顶西坡左侧





11　火宅喻局部

火宅中，一个孩子开门外望。院落外，野狼或追逐孩子，或食尸肉，充满恐怖气氛，与《譬喻品》偈语的描述十分符合。

隋　法华经·譬喻品

莫420　窟顶南坡左侧下部



12　火宅喻三车

世人对火宅人生视若无睹，佛陀便以三车诱导。三车上各有宝物，适合各人的不同爱好。正如长者为求诸子出火宅，答应随各人所欲，都会给与。羊车、鹿车虽是小乘，但也有稀有难得的宝玩，不取必定忧悔。牛车象征普渡众生的菩萨乘，有佛陀最丰厚的宝藏。

隋　法华经·譬喻品

莫420　窟顶南坡中间上部

13　火宅喻三辆大牛车

三头肥硕壮实的大牛，各自驾着装饰华丽的大车，载着长者诸子，在山间大道上前行，象征芸芸众生终于登上一佛乘，走向佛国。山体道路以大笔重彩涂成，路边青青小草又用细线描绘，虽历千余年，犹清晰可见。

隋　法华经·譬喻品

莫420　窟顶南坡中间下部





14　水难

画师以两条粗的曲线，勾勒出长条形的大湖泊。湖中莲苞待放，鸳鸯嬉戏，颇富南国情趣。三人跌落湖中，一人因念观音名号，落在浅水处，合十祈祷；两人在深水处，伸手向岸边的观音求救，观音伸出左手搭救。人物刻画相当生动。

隋　法华经·观世音菩萨普门品

莫420　窟顶东坡右侧下部

见下页▶

15　法华经变之东坡观音经变

隋　法华经

莫420　窟顶东坡







16　风难

一群人出海时遇上暴风，波涛汹涌，正在危险关头，因念观音名号，顿时风平浪静，脱离险境。画师独出心裁，以图案形水波纹表现风浪。

隋　法华经・观世音菩萨普门品

莫420　窟顶东坡右侧下部

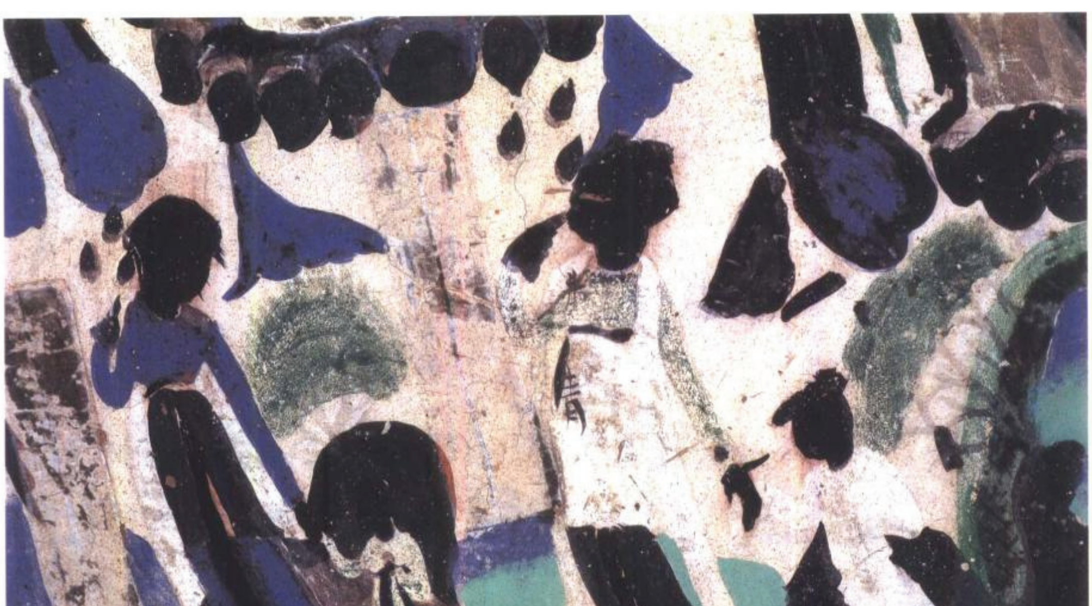


17　求男得男、求女得女

两位窈窕少妇，身穿入时的窄袖短衫长裙，削肩束腰，左手拿花，右手携着心爱的小儿女，一边走一边回头。年轻母亲初得儿女的喜悦之情跃然壁上，堪称隋代人物画的传神之作。

隋　法华经・观世音菩萨普门品

莫420　窟顶东坡中间下部





18　怨贼难

从右向左，先画商主出行前跪地求观音保佑一路平安。商队起程，脚夫赶着一队驮着商品的骆驼、毛驴翻山越岭。山顶上，一只骆驼失足坠崖，两个脚夫惊恐地俯视深谷。正在下山的脚夫生怕毛驴坠崖，双手紧紧拖住毛驴的尾巴。商队下到山谷，在溪边草滩休息。脚夫从骆驼背上卸货，卸去重负的牲口，或吃草，或饮水，或卧地打滚。商主为防不测，还派了一个脚夫在半山放哨。突然，一队强盗穿戴盔甲，骑马冲杀过来。商队的人拿起武器，仓猝应战，终因寡不敌众，全部被俘，被押出山。在危难之际，似乎是观音显灵了，强盗放下屠刀，排成两队，合十而立。画面至此结束，暗示商队得救。由于贩贸途中遇险得救，一直是商旅的心愿，所以自隋至宋的敦煌壁画中，"怨贼难图"一直绵延不绝。

隋　法华经·观世音菩萨普门品

莫420　窟顶东坡上部



19　火宅喻大牛车与化城喻取宝人群

在“火宅喻”三车的下部，画一辆装饰十分华丽的特大牛车，诸子站在车后。驾车的牛，雄壮有力，栩栩如生。牛车上部绘三人骑着毛驴、骆驼，行进于崇山丛林中，以表现《化城喻品》中的取宝人群。画师把两品不同的故事，组合在一个画面上，看似是表现丝绸之路上的商队，倒也新颖。

隋　法华经·譬喻品及化城喻品

莫419　人字坡右端中排



20　化城喻

此图是上图"化城喻"的后半部分。取宝人群赶着毛驴、骆驼，到一座大山前，遇上野兽毒虫拦路，就射杀野兽。野兽或猛扑，或逃窜，描绘得十分生动。上部还画取宝人剥下野兽皮，挂在墙上。左侧边上所画野兽毒虫吃人场景，可能是"火宅喻"中的情节。

隋代的法华经变是带有开创性的，但尚未发展成熟。第419窟的《化城喻品》就相当简单，故事性不强。

隋　法华经·化城喻品

莫419　人字坡西坡左端中排

21　化城喻局部

隋　法华经·化城喻品

莫419　人字坡西坡左端中排





22　观音经变之一

分上下两横幅。上幅从右向左，按照经文顺序，画释迦讲述观音名号因缘、救“七难”，除三毒中的“淫毒”、“瞋毒”。下幅从左向右，画消除“愚痴毒”，满足“二求”，止于应化现大自在天身。

隋　法华经·观世音菩萨普门品

莫303　人字坡东坡

23　观音经变之二

继续东坡所画化现，两坡共画二十六身。此坡上幅从左起，始于大将军身，止于优婆夷身。下幅从右起，依次画长者女身，释迦讲应当供养观音，无尽意菩萨向观音敬献璎珞，观音又把璎珞分献释迦、多宝二佛，以及无尽意菩萨重问观音名号的由来等情节。

隋　法华经·观世音菩萨普门品

莫303　人字坡西坡



24 解救王难

壁画中有两个合十而立的人将被处死，因念观音名号，行刑人手中的刀杖自行断坏。画面中人物和环境的处理很协调。

隋 法华经·观世音菩萨普门品

莫 303 人字坡东坡上排中间



25 解救罗刹难

出海的人遇上风暴，船漂流到罗刹国。凶狠的罗刹张牙舞爪，将要吞食他们。画师以流畅旋转的线条，表现大海汹涌波涛，衬托出罗刹恶鬼的凶暴。

隋 法华经·观世音菩萨普门品

莫 303 人字坡东坡上排中间



26　求儿女

左侧为向观音求男得男者，右侧为向观音求女得女者。

隋　法华经·观世音菩萨普门品

莫 303　人字坡东坡下排左侧

27　解脱愚痴毒

佛家把"愚痴"视为人类的三毒之一，声称若患愚痴病者，常念观音，便得离痴。画中右侧为愚痴者，坐在地上，两手撑地，傻里傻气，惟妙惟肖。

隋　法华经·观世音菩萨普门品

莫 303　人字坡东坡下排左头



28　现宰官身

观音能够随机应变，现身说法。此图表现观音变化成官吏身份，向四众弘传《法华经》。说法的环境，绿树茂密，杨柳垂挂，十分优美。

隋　法华经·观世音菩萨普门品

莫 303　人字坡西坡上排中间



29　现婆罗门身

“婆罗门”是古代印度第一种姓，是一切知识的垄断者。此图为观音变作婆罗门，弘传佛法。婆罗门深目高鼻，须发雪白，裸体披巾，坐在束腰座上，挥手宣讲《法华经》，情绪激动。跟前有三个男子跪地听法。

隋　法华经·观世音菩萨普门品

莫 303　人字坡西坡上排中间



30　现龙王身

隋　法华经·观世音菩萨普门品

莫 303　人字坡西坡下排右侧



第二节　各骋奇思　风规灿然

初唐（公元 618—704 年）



初唐是法华经变发展中最重要的过渡及摸索阶段。隋代以来，法华经变的义理和艺术融合问题——如何在构图上结合经书中各品的内容，同时突出灵鹫会和虚空会的重要性？——一直悬而未决。初唐画师为此作出了不少尝试和探索。尽管他们未能完全解决问题，却留下不少开创性的作品，为盛唐的向心式构图奠立了基础。

过渡型的法华经变——第 331 窟

初唐法华经变值得重视的是构图方式的变化。隋代法华经变沿用北朝盛行的横卷式构图，这种方法长于表现连环画式的故事，如释迦的生平事迹等。若要把《法华经》各品表现为大型经变画，由于各品之间缺乏故事连接，横卷式就无法达到理想的效果。

初唐八十七年间，从横卷式向向心式过渡的法华经变中，最值得注意的首推第 331 窟。此窟大约建于公元 684 年之前，窟主可能是敦煌大姓之一的李达。法华经变绘于该窟东壁窟门上部，绘有《见宝塔品》、《序品》、《提婆达多品》、《从地涌出品》、《妙音菩萨品》及《普贤菩萨劝发品》六品。它的突破之处，在于把六品的内容融合到一幅经变之内。虽然构图分为上、中、下三横幅，从总体上看，仍属隋代的横卷式的延续，但从中间局部来看，又突破了横卷式，处于过渡阶段。

画师着意以《见宝塔品》为中心，连接配置于左右两侧的《序品》、《普贤菩萨劝发品》、《提婆达多品》、《从地涌出品》，以及下部的《妙音菩萨品》，组成左右对称、上下协调、场面热闹的说法大会。

此外，在第 331 窟的构图布局中，虚空、法华两会的关系也得到更合理的安排。画家把虚空会的与会者置于上横幅，法华会的会众绘于中、下两横幅，这种以七宝塔居中，上接虚空会、下接法华会的整体布局，使两会的关系比隋代的法华经变密切多了。

另外值得一提的是，在敦煌壁画中，第 331 窟首创把阿弥陀经变、弥勒经变、法华经变汇于一窟。这种安排是以《法华经》为依据的：凡信仰《法华经》的人，死后悉往西方极乐世界的阿弥陀佛国，或者到兜率天上弥勒菩萨住所，兜率天是将来成佛的菩萨居住的地方。从此直到归义军时期，这三种经变便经常绘于一窟。

融合六品的法华经变

第 331 窟所绘与隋代相同的只有《见宝塔品》及《序品》，《法华经》最重要的情节——虚空会和法华会——也分别在这两品中。画家的重心不只在画出这两品，还要画出这盛事的庄严场面和

与会者之多，以显两者在《法华经》中的特殊地位。

❶▷ 先说《见宝塔品》的虚空会。画家将释迦、多宝二佛并坐的七宝塔绘在画面中心，不仅所占空间最大，更起着连接各品的统领作用。此外，在上横幅的左右两侧，又绘上虚空会的与会者——初
❷▷ 唐新出现的释迦佛分身十方诸佛及其胁侍菩萨，更使《见宝塔品》的内容丰富，场面华丽。

❸▷ 在七宝塔前有两位献璎珞给释迦的菩萨，其中一位是妙音菩萨。《妙音菩萨品》说妙音菩萨到娑婆世界的灵鹫山，以璎珞供养释迦佛，并听释迦讲《法华经》。妙音菩萨的法力仅次于观世音菩萨，也可以应现各种化身，到处为众生宣说《法华经》。或许受到隋代第303窟所画观世音菩萨向释迦、多宝二佛分献璎珞的启发，第331窟于是首创妙音菩萨向释迦佛奉献璎珞。以《见宝塔品》和《妙音菩萨品》组成法华经变的核心，在敦煌壁画中仅此一例。

《序品》绘在七宝塔左右两旁的中横幅及下横幅上，主要表现参加法华会，听受释迦佛宣讲《法华经》的诸大比 ◁❹
丘、比丘尼、菩萨、天子、四大天王、天龙八部等，画师还加上许多出于其他品甚至其他经的菩萨，对称安置在法华会的周围。例如左侧的骑狮文殊和右侧的乘象普贤，便不是出于《序品》的。文殊是参加法华会的首席大菩萨，但现存的三种汉译本《法华经》中，均未提及他骑狮。文殊骑狮是源自初唐译的《陀罗尼集经》，可见法华经变的部分内容出自其他佛经。赴法华会的十八位大菩萨中，也没有普贤菩萨，普贤乘象的形象见于《法华经》的《普贤菩萨劝发品》，该品记载释迦佛说自己涅槃后，如果有

第331窟法华经变示意图

最上中间是虚空会，左右是十方诸佛，下是灵鹫会，下部中间是释迦说法，会众围绕于旁。



人读诵《法华经》，普贤菩萨即乘六牙白象前来守护。可见画师往往根据布局需要，将其他品的内容糅合在一起。

敦煌壁画中的对称的骑狮文殊与乘象普贤，首见于有贞观十六年（公元642年）建窟纪年的第220窟。据《历代名画记》记载，初唐画家尹琳在长安慈恩寺塔内西间画骑狮菩萨，东间画乘象菩萨，据推断亦应为文殊和普贤。由于这种布局符合对称规律——文殊、普贤对称，狮子、大象对称，因而很快被单独采用，或画在窟门两侧，或画在龛外两侧，并一直延续到归义军时期。

在第331窟法华经变的左右两端，绘制《提婆达多品》的两个故事。右端中排是国王求法故事，大意是说释迦佛在其前生的无限时间里，经常转生为国王，他为求听闻《法华经》，不惜布施象马七宝，从不吝惜。左面绘从海涌出故事，大意是说文殊菩萨在大海龙宫宣说《法华经》，化度无数菩萨。后来这些菩萨悉坐宝莲花，升出海面，飘游虚空，到灵鹫山礼拜释迦、多宝二佛。

❺▷ 从海涌出的菩萨中，有一个是娑竭罗龙王女，只有八岁，由于在大海中常听文殊菩萨宣讲《法华经》，便到灵鹫山献宝珠给释迦佛，很快就成佛了。龙女本属女身，按小乘佛教的说法，女性是不能成佛的，然而《法华经》却说龙女亦能成佛。这就暗示一切众生的佛性与生俱来，只要信奉《法华经》，都能成佛，此为第331窟画《提婆达多品》的经旨所在。

壁画右端下排绘《从地涌出品》的从地涌出菩萨，与从海涌出的菩萨对称。该品内容是：释迦佛告诉他方佛国诸菩萨，他涅槃后，娑婆世界（即现实世界）自有无数菩萨护持《法华经》。就在此时，娑婆世界的三千大千国土都震动，无量千万亿菩萨，为了护持和广说《法华经》，同时涌出地面，各自到达七宝塔前，瞻仰释迦、多宝二佛。这故事象征在娑婆世界中，护持弘扬《法华经》的事业后继有人。 ◁❻

从海涌出菩萨与从地涌出菩萨，均属虚空会众，本应围绕在七宝塔两侧，但受横卷式构图的局限，七宝塔侧容不下这么多的人物。因此他们被画在壁画的左右两端，远离七宝塔。这种构图布局虽然比隋代第420窟法华经变进了一步，但是严格来说仍不合经义。可见传统的横卷式构图布局还有待改进。

第335窟的变革及初唐其他法华经变

建成于公元702年前的第335窟，可视为这种变革的表现。该窟西壁是一组塑绘结合的法华经变。龛内塑释迦说法图一铺，即《序品》法华会的场面。龛楣上部正中央绘释迦、多宝二佛并坐的七宝塔。别出心裁的是画师利用龛内

南、北壁的空间，在释迦的两侧各画一组菩萨，表现《提婆达多品》的从海涌出和《从地涌出品》的从土涌出的菩萨。两组菩萨都乘彩云，扶摇而上，直到龛楣尖时，合而为一个桃形的云环，环里绘画诸大菩萨、四大天王、天龙八部等，都面向七宝塔，表现《见宝塔品》中释迦佛以神通力，接诸大众至虚空的情况。这种严谨的构图布局，使画面紧凑，又更符合经义。

第202、340和341窟西壁的法华经变，与第335窟大致相同，不过第202窟的画面分上、中、下三横列，还留有早期横卷式余绪。

此外，从北朝传下来的单铺《见宝塔品》，在这一时期仍有四铺作品，而且更臻成熟。人物增加了，向心力很强，不似隋代分散，布局更严谨而符合经义。而单独绘出的观音经变，一度在隋代十分流行，但目前尚未发现初唐有独立的观音经变。

第331窟与第335窟的法华经变，均以七宝塔为中心，连接各品画面，成为隋代横卷式与盛唐向心式构图之间的过渡，堪称初唐法华经变的代表作品，起着承前启后的作用，意义重大。

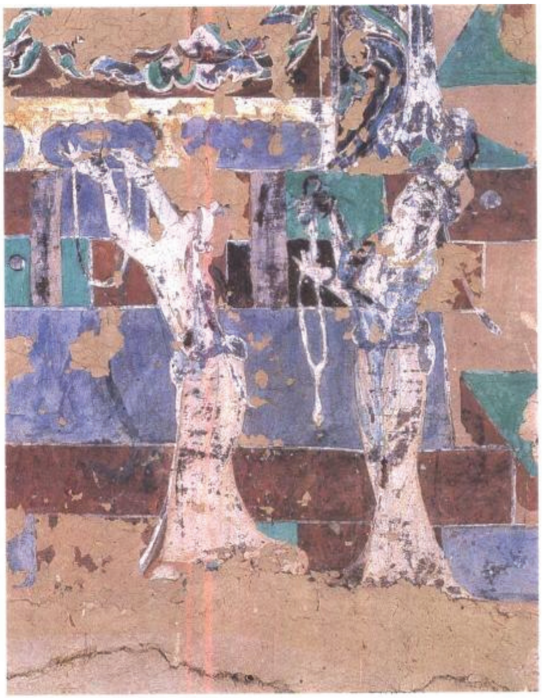


31　法华经变

释迦、多宝二佛对坐于中间的七宝塔内说法。覆钵形塔顶饰以宝珠、山花蕉叶，角悬风铃，两侧飞天散花。其余均为灵鹫会及虚空会的会众。

初唐　法华经　莫331　东壁窟门上部





32　奉献璎珞

七宝塔前绘妙音菩萨及其侍从，在法华会上高举价值百千的璎珞，向释迦奉献，并由释迦佛引见多宝佛。七宝塔基左右两侧各画一枝大莲花，即代表妙音菩萨化出的八万四千宝莲花，供养《法华经》，以象征妙音菩萨的法力。

初唐　法华经·妙音菩萨品　莫331　东壁



33 诸天子

这是《序品》所说灵鹫会听法的“释提桓因与二万天子”，这些天国人物实际上是中国西部一些少数民族首领的形象

初唐 法华经·序品 莫331 东壁



34　四大天王

四大天王是佛教的护法神，也是法华会上的听众。他们束发戴冠，肩披铠甲，腰束战袍，坐在束腰座上，显得威武而庄重。四天王中间穿插的四个小鬼，外貌丑陋，内心烦躁，反衬出天王的庄重沉静。

初唐　法华经·序品　莫331　东壁



35　天龙八部

天龙八部是八种护法神，即天、龙、夜叉、乾闼婆、阿修罗、迦楼罗、紧那罗、摩睺罗伽。其中可以确认后排第一身头戴龙冠的是龙，前排第三身双手托日月的是阿修罗。

初唐　法华经·序品　莫331　东壁

36　诸梵王

法华会上听法的诸梵王，相貌衣冠类似东邻高丽、百济诸国首领，是唐朝与东邻诸国友好交流的珍贵史料

初唐　法华经·序品　莫331　东壁



37 骑狮文殊菩萨

初唐 法华经·序品 莫331 东壁



38 乘象普贤菩萨

初唐 法华经·普贤菩萨劝发品
莫331 东壁





39 国王施七宝

转轮圣王头戴冕旒跪在花毡上，恭听释迦佛宣说《法华经》，两位大臣侍立于他身后。右侧画转轮圣王所拥有的七宝：象宝、马宝、珠宝、主藏宝、主兵宝、轮宝、玉女宝。

初唐 法华经·提婆达多品 莫331 东壁



40 从海涌出菩萨

画面分为两部分。下部画碧波大海，四位菩萨涌出海面，向岸边游动；文殊菩萨坐在岸边，招手迎接。上部画涌出海面的娑竭罗龙宫。龙宫白壁丹楹，彩云飘渺，一派蓬莱仙阁景色。龙宫中又飘出两朵祥云。下部一朵祥云上坐着文殊菩萨及其侍从，上部一朵祥云上坐着八岁龙女及其侍从，共同前往七宝塔。

初唐　法华经・提婆达多品　莫331　东壁

41 从地涌出菩萨

右侧的五身菩萨破土而出，露出上半身，遥向七宝塔举手致敬，造型生动优美。左侧的六身菩萨已经全身涌出地面，向七宝塔前进。

初唐　法华经・从地涌出品　莫331　东壁



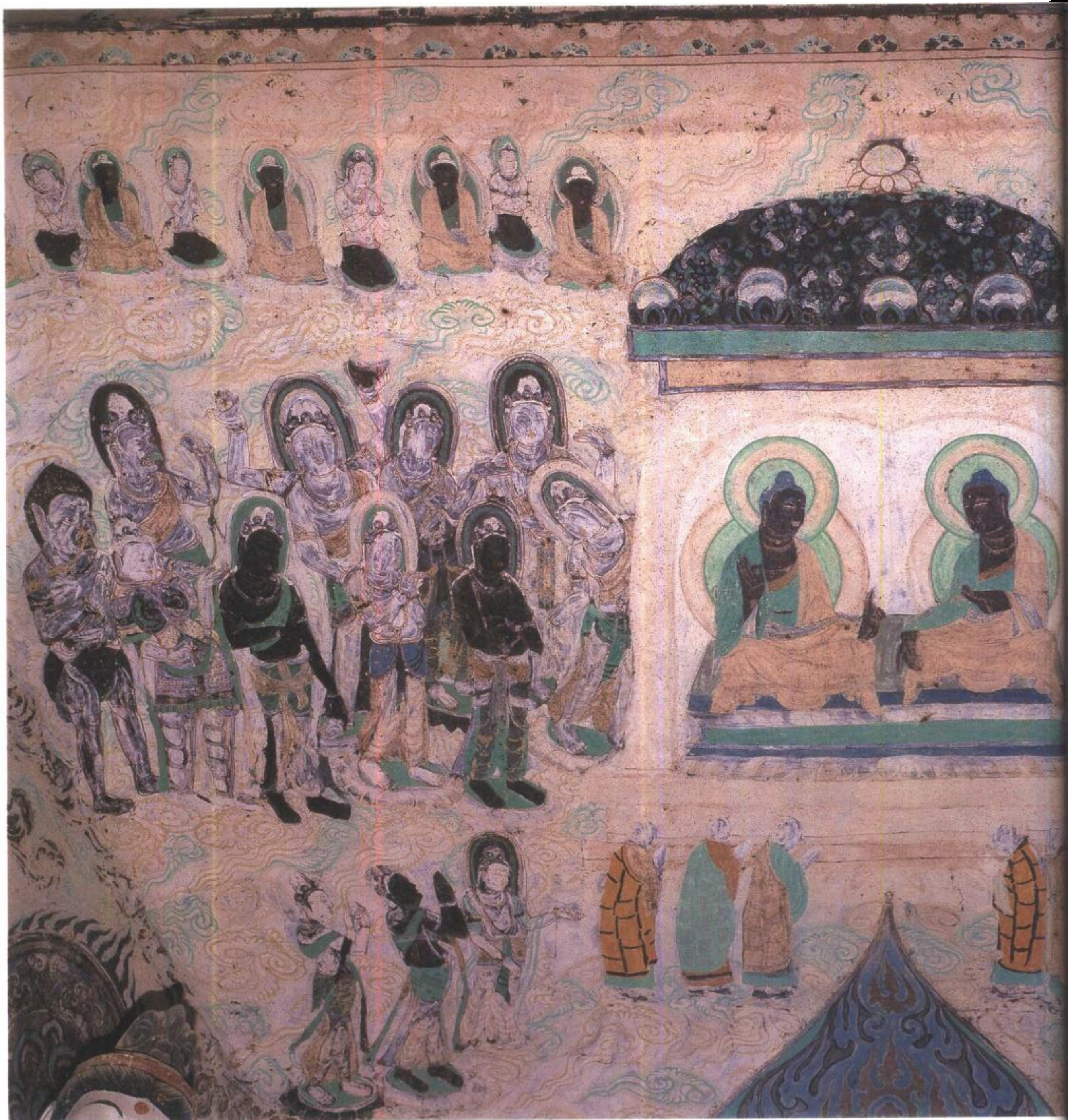
42 法华经变

七宝塔顶高耸，突破云环，高朗而空灵，独具匠心。塔内二佛微微侧身，似在亲切交谈法华哲理。塔外左右两侧及下部，诸大菩萨、天龙八部、四大天王，云集祥云上，似在聆听二佛交谈。画面总体布局，形成一个桃形，向心力很强，为此后的法华经变朝向心式过渡，开了先河。

初唐　法华经　莫335　西壁龛顶



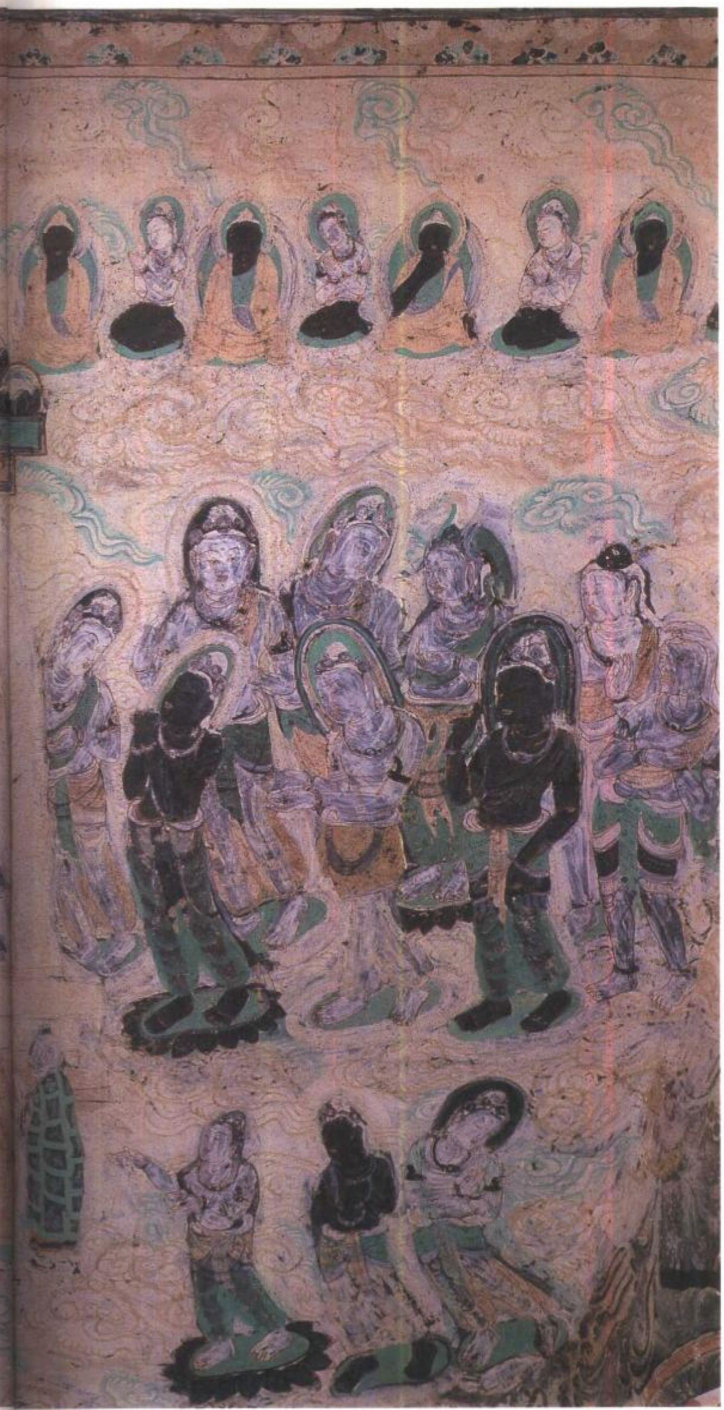




43　法华经变

画面大致分为三排。上排为释迦分身十方诸佛，聚集在七宝塔两侧上空；中排是释迦以神通力，接诸菩萨、四大天王、天龙八部升虚空；下排左右两侧的六身菩萨，分别代表从海涌出菩萨与从地涌出菩萨；中间六身比丘正在接受释迦佛嘱咐《法华经》；中央并坐的释迦、多宝二佛，则是全画的纽带，连接着全部情节。这种构图布局是法华经变从横卷式朝向心式的过渡形态。

初唐　法华经　莫202　西壁龛顶





44　从地涌出菩萨

这是右侧的一组从地涌出菩萨，凌云步莲，如游蓬莱。前者奉献璎珞，中者合十礼拜，后者回眸俯视人间，似有恋恋不舍之意。

初唐　法华经·从地涌出品

莫 202　西壁龛顶

第三节　向心式大型法华经变

盛唐(公元 705—781 年)

盛唐是中国历史上的鼎盛时期，这时唐朝国力如日中天，丝绸之路空前繁盛，因此河西与中原的交流极为频繁。中土佛寺出现的大型法华经变，成为敦煌同期法华经变壁画的绘画依据。

盛唐时期敦煌的法华经变大部分是向心式布局，在壁画的中心画灵鹫会，四周环绕《法华经》各品的故事画。这种布局当受到长安和开封的向心式净土经变的影响。初唐净土宗的实际创始人善导（公元 613—681 年），在长安画净土变相两百余铺，既以“铺”为单位计数，相信这些净土变相已不是横卷式。善导所画净土变相早已失传，不过根据第 220 窟南壁绘于贞观十六年（公元 642 年）前后的向心式阿弥陀经变(净土变相的一种)，亦可窥见一斑。这样大型的向心式经变，可能是贞观十四年（公元 640 年）随着侯君集率领唐军平定高昌，打通丝绸之路，由长安传入敦煌的。

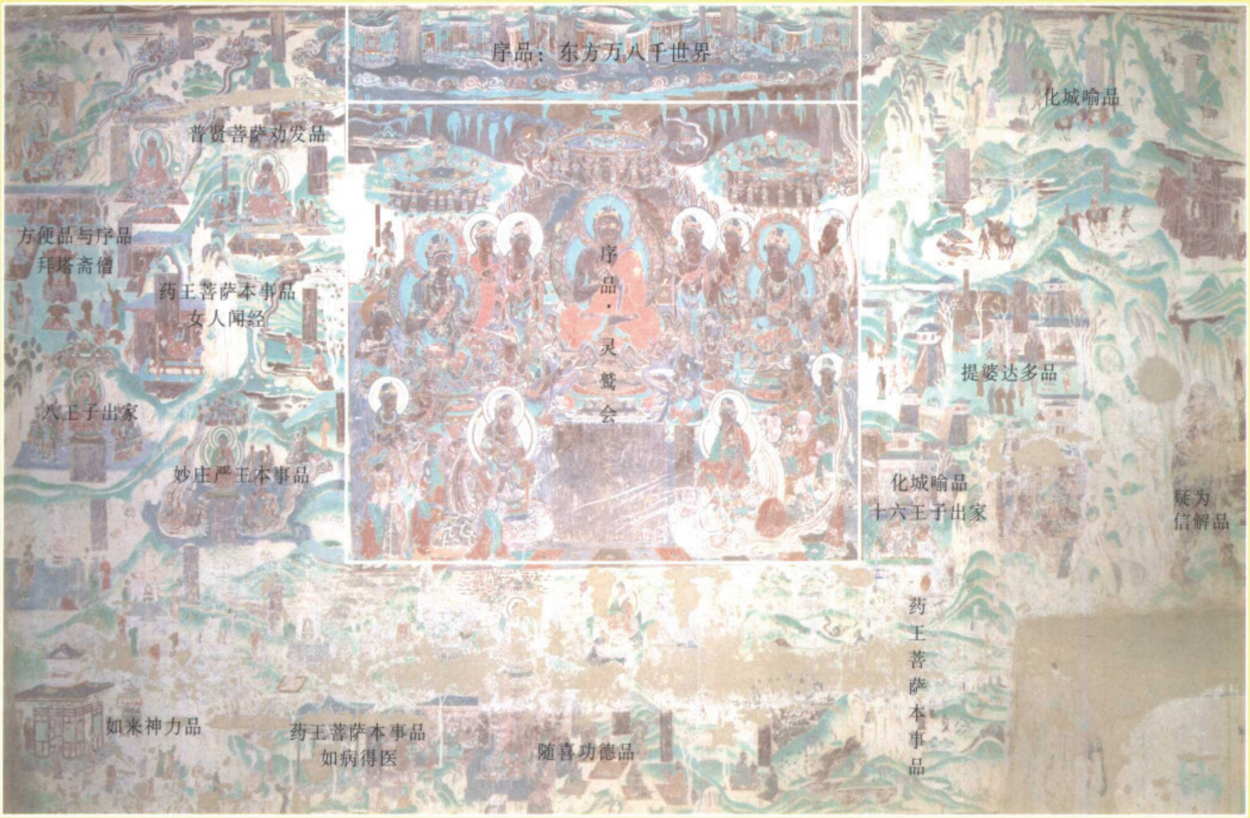
由现存壁画所见，终盛唐时期，敦煌的法华经变没有完全绘出二十八品，新出现的有七品，即《信解品》、《药草喻品》、《随喜功德品》、《如来神力品》、《嘱累品》、《药王菩萨本事品》和《妙庄严王本事品》。前期已有的某些品，这时表现的具体情节有一些变化。

最早的向心式法华经变——第 217 窟

第 217 窟约绘于初盛唐之交，在布局上已经完全是向心式的大型经变，奠定了此后法华经变的基本模式。这铺法华经变时间虽然早，估计它的向心式布局仍是源自长安地区。因为开封大相国寺在盛唐开元年间（公元 713—741 年)，有涵盖《法华经》全经二十八品的法华经变，规模巨大，列为该寺“十绝”之一。由于当时已称法华经变为“铺”，估计应是向心式的。虽然时间比第 217 窟的为晚，但如此巨大的法华经变，总得有一个发展过程。由此推论，中原地区或因向心式净土变的影响，很早就有向心式的法华经变。第 217 窟的法华经变受到中原影响，大概不会有误。

遗憾的是此窟未绘《见宝塔品》，使初唐画师苦苦探索的法华二会——“灵鹫会”与“虚空会”——的合理布局问题，又搁置起来。

在画面上有新意的是灵鹫山的山顶上，画了一列云中宫殿，华丽非凡。这个画面的意思，众说纷纭。我们以为这是表现释迦在灵鹫山宣讲《法华经》之前，眉间放出的白毫相光照耀的“东方万八千世界”中的“阿迦尼吒天”，意译为色究竟天，即佛家所说十八重天中最上的一重天。类似的画面也出现在盛唐第 74、23、103 窟的法华经变中。



第 217 窟南壁法华经变示意图

由于观音信仰流行，第 217 窟的《观世音菩萨普门品》置于东壁，与法华经变其他部分分开。

敦煌法华窟——第 23 窟

第 23 窟大约建于天宝年间，是一个典型的法华窟。全窟东南北壁、窟顶东南两坡都是法华经变。

主室北壁中间绘灵鹫会，以一巨大的云环围绕，占据了壁面的大半。南壁中间绘虚空会。两会和谐对称，南北遥相呼应，是继向心式之后，洞窟设计者依据法华义理，试图解决法华两会布局的另一种新探索，颇为成功。

窟顶东坡也是以灵鹫会为主。窟顶南坡绘以观世音菩萨为主尊的说法图，

说法图左右及下部绘观音救诸苦难及三十三现身等。窟顶北坡所绘阿弥陀经变与西坡所绘弥勒经变，虽然不是法华经变，也是为了表明信奉《法华经》的人命终之后，可以往生阿弥陀佛国与兜率天宫。

创新和生活化的盛唐艺术

盛唐经变画，以贴近生活见称。例如约绘于天宝年间（公元742—755年）第103窟南壁的法华经变，细节之处便有反映现实生活的时代特点。此壁画用笔生动有力，各种线条随物而变化，把当时崇尚丰肌秀骨的人物造型，栩栩如生地表现出来。再配以青绿与朱赭交辉的色调，称得上盛唐法华经变的杰作。

盛唐时期的法华经变，除着意反映现实生活，也十分注重创新。画师们以精湛新颖的艺术手法，把经文中的一个个宗教故事，绘制成一幅幅生机盎然的图画。例如第217窟“灵鹫会”左侧的“拜塔斋僧图”，很有新意，把两个本无关系的画面结合得天衣无缝。画面下部是依据《方便品》创作的“拜塔图”，上部是依据《序品》创作的“斋僧图”，两图合在一起，就是“拜塔斋僧图”，结合得很自然。这个画面是唐代寺院生活的真实写照。

第23窟北壁西侧的《药草喻品》，其经旨是宣扬平等的佛慧，犹如甘露时雨，普润万物，然而画师却依据自身对于现实生活的理解，创作了一幅富有浓厚的农家生活气息的“雨中耕作图”。在《药草喻品》下部，画师又依据《方便品》中关于音乐供养佛塔的记述，创作了一幅颇富生活情趣的“欢庆丰收图”。如果把上、下两品壁画合起来观赏，就是一幅优美的“雨中耕作”与“欢庆丰收”连环画。这些画面缩短了佛国与人间的距离，把想象中的佛国变成了可以看得见的人间乐园。

盛唐画师的创新精神还表现在，即使描绘同一题材，在表现形式上也要别出心裁。同是《化城喻品》，第419窟重点描绘取宝路途中所遭遇的艰难险阻，第217、103窟着意于渲染途中的山青水秀，而第23窟则把笔墨主要用于表现化城中的安逸。

第31窟窟顶东坡下部所画“玩布偶图”，也很有新意。经文依据出自《随喜功德品》，大意是说：一个施主把一切娱乐器具施给众生，其所得福报还不如辗转听闻一句《法华经》的千百亿万分之一。有趣的是画师并未表现福报极大的闻经情节，而是选择了福报很小的布施娱乐器具的情节，画了两个曲眉丰颊、姿态丰满的少女，正在兴致勃勃地玩一个布偶。构图简洁，形象生动，显示了盛唐末期的画师仍然不拘泥于经文、

大胆创新的可贵精神。这幅壁画还是一条珍贵的戏剧史料。

单独一品的法华经变

有些洞窟出现单独一品的法华经变，包括《观世音菩萨普门品》和《见宝塔品》。单独的《见宝塔品》现存九铺，即第27、45、46、48、49、208、215，374和444窟，绝大多数位于西壁龛顶，只有第444窟位于东壁窟门上部。画面比初唐时期简略，仅在七宝塔左右两侧画诸菩萨、弟子，但用笔细腻，描绘华丽，不亚于初唐。

盛唐时因观音信仰比较流行，在绘法华经变时，往往再专辟一壁画《观世音菩萨普门品》（第217、23窟），此外还有单独画的观音经变（第45、74、126、205、444窟），其中第45窟南壁的观音经变堪称代表作，画面变色较少，轮廓完整，线条清晰。主尊观世音菩萨“圆如满月，莹如琉璃”，端庄肃穆，立于画面中央。两侧画观音各项救助世人情节。虽然其经旨是宣传观世音菩萨的大慈大悲、普渡众生，但却保存了许多反映盛唐世俗生活的图像资料。

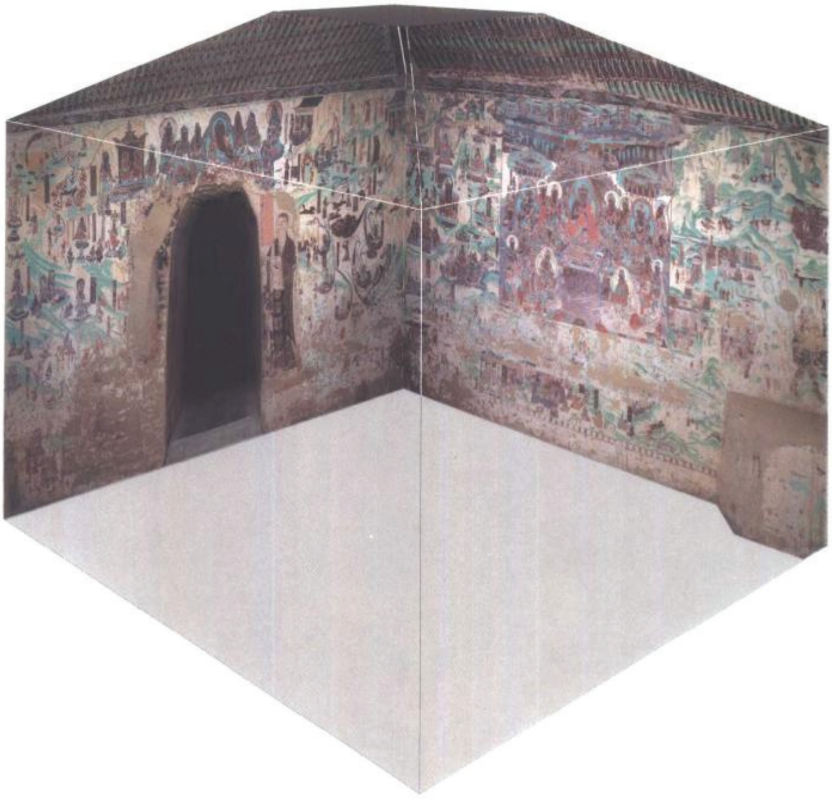




45　法华经变 ◀见上页

释迦佛于灵鹫山前，结转法轮手印，宣讲《法华经》。灵鹫山上部是"阿迦尼吒天"。佛的两侧绘文殊为首的诸大菩萨，画得特别细腻，或坐或立，错落有致，优美的身姿饰以披纱、锦裙、珠钏璎珞。以朱红翠绿为主调的色彩对比，在亮色的光环映衬下，鲜艳夺目，独具匠心。左右上角画的可能是阿阇世王和夫人，阿阇世王头戴宝冠，手持笏板，向佛而立。左右两侧下角画十余名比丘。其他各品内容环列其外。

盛唐　法华经　莫 217　南壁



第 217 窟立体图

46　阿迦尼吒天局部

这一组描绘"东方万八千世界"的建筑群，曲廊横列，间植花树，极富庭院之美，天人居住行走其间。名为天国，实乃人间富豪大族庭院建筑的反映。它的出现，既是受北壁西方净土变的影响，也是为了使南北两壁画面布局和谐。

盛唐　法华经·序品　莫 217　南壁



47　阿阇世王夫人及其侍从

对称的左上角画一贵夫人，携两侍女，向佛合十而立，可能是阿阇世王的眷属。

盛唐　法华经·序品　莫217　南壁





48　八王子出家

《序品》中说：过去世有日月灯明佛，他未出家时，有八个王子，各自统领四大洲。八王子听说父王出家成佛，也都舍弃王位，剃度为僧，修行大乘，成为精通佛法的法师。又经过无数世的修行，八王子最终也都成佛。最小的王子就是燃灯佛，即释迦牟尼佛的授记者（即被佛授予将来必能成佛的记号的人）。壁画中的八王子都穿武士装，表示他们刚刚舍弃王位，到佛前请求出家为僧。

盛唐　法华经·序品　莫217　南壁



49　化城喻

蜿蜒曲折的河流环绕着重叠耸峙的山峦，河流现已变成黑色。山峦之间的盆地上画了一座西域城。全图犹如一幅山水画。画中不同的行人，分别代表故事的不同情节。例如乘骑缓行者代表取宝的人正向宝地行进，歇马休息表示人们中途畏难欲退，聪明智慧的导师变出化城后，取宝人又欣然向往，策马投奔。北朝至隋代的故事画，都是借山体或树林区别不同的空间，以表示不同情节的场面。但是这幅化城喻图，首先是一幅浑然一体的山水画，风吹柳摆，山花烂漫，一派暮春三月的春游景色。

盛唐　法华经·化城喻品　莫 217　南壁

50　化城喻局部

盛唐　法华经·化城喻品　莫 217　南壁





51　国王求法

图中左侧，仙人及僧人被接待进城。城内右侧，国王身着衮服，头戴冕旒，由重臣陪侍，接见仙人。旁边还摆着国王施给仙人的丝绸。城内左上角，画僧人宣讲《法华经》。故事中的国王就是释迦前生，他为求听闻《法华经》而礼遇仙人。构图严谨，人物刻画细腻，全城绿树成荫，花草繁茂，堪称唐代壁画中的佳作。

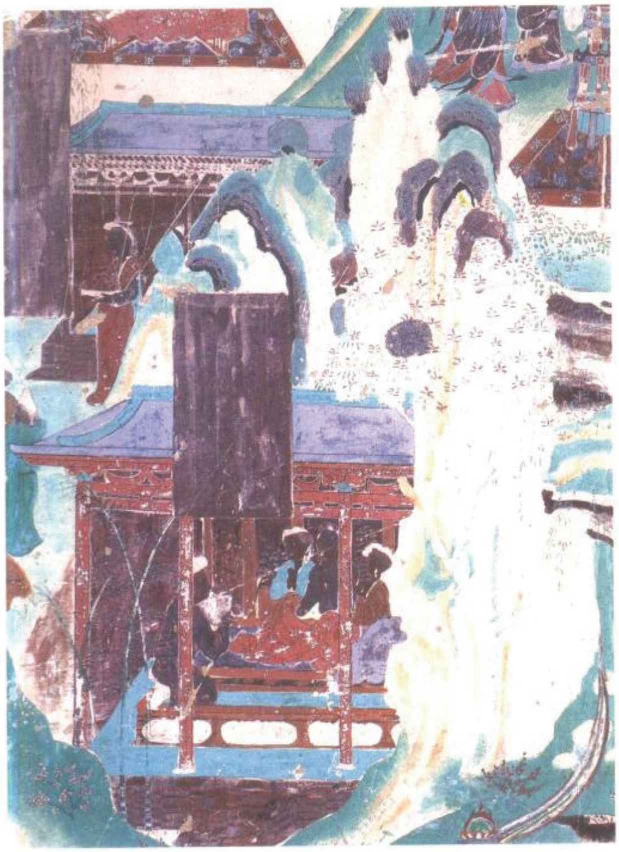
盛唐　法华经·提婆达多品　莫 217　南壁

52　国王求法局部

王城城墙高耸，城楼巍峨，一位官吏在城门口迎接身穿婆罗门服的仙人及僧人进城。

盛唐　法华经·提婆达多品　莫 217　南壁





53 女人闻经

高山半遮朱窗，窗前山花烂漫，环境幽静宜人。两位衣裙艳丽的女子，端坐床上。一男子坐在床前，手捧《法华经》向两女子宣讲。佛教认为女人是祸水，但《法华经》说，只要聆听《药王菩萨本事品》，并且努力护持，来世即可不再转生女身。

盛唐　法华经・药王菩萨本事品

莫 217　南壁



54 命终得生阿弥陀佛国

如果女人聆听《药王菩萨本事品》，并且如说修行，命终之后，即可往生阿弥陀佛国。图中的骷髅，表示女人命终。乘云扶摇升空者，表示命终的女人已转生男身，往生佛国。

盛唐　法华经・药王菩萨本事品

莫 217　南壁

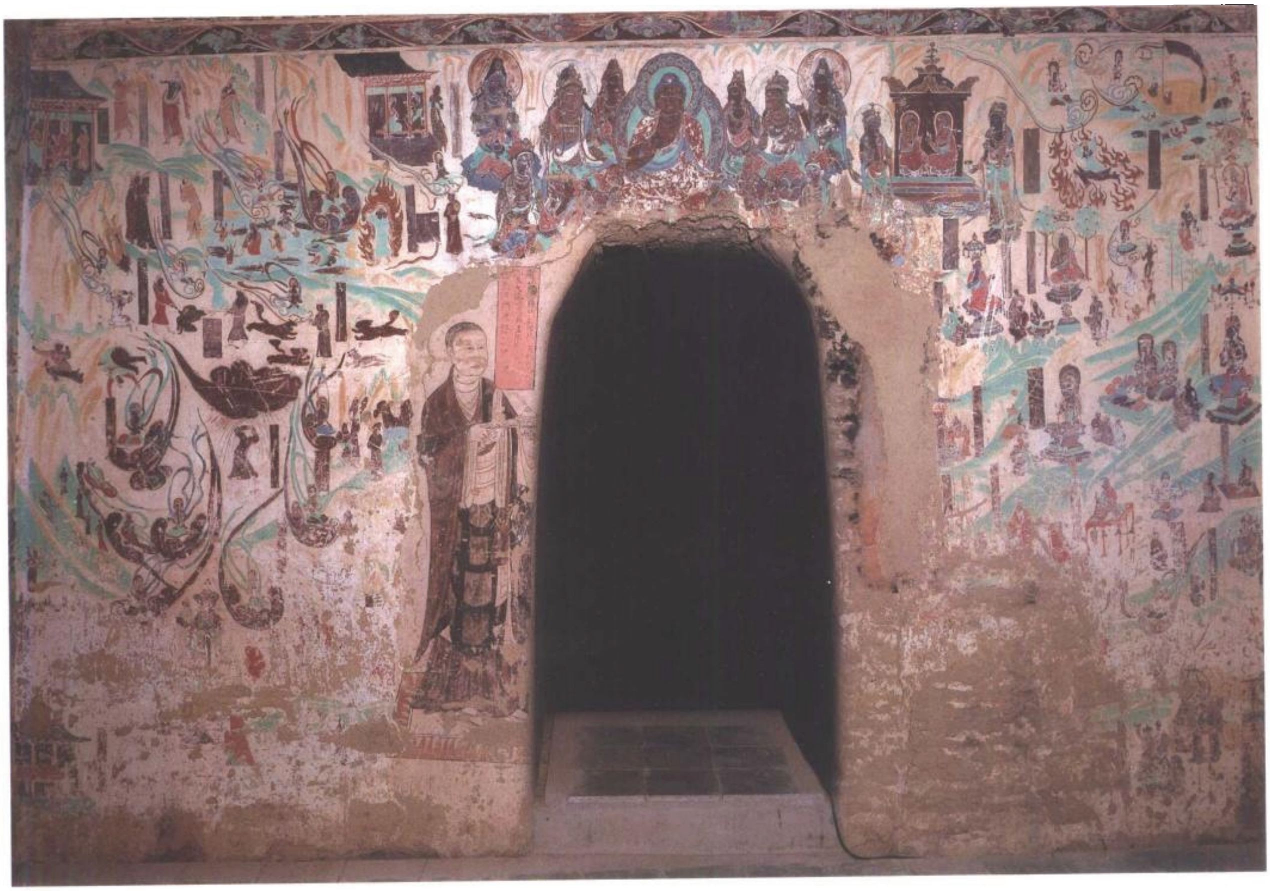
55 拜塔斋僧

《方便品》云：诸佛灭度后，如果有人起塔供养，即成佛道。如果有人礼拜佛塔，或者向佛塔合掌、举手，甚至稍微低一下头，都能成就无上佛道。画师根据经文，在山间旷野中画了一座佛塔，塔前有人叩头，有人合掌礼拜，有人向塔举手致敬。画面生动热闹。

《序品》中又说：在释迦佛眉间白毫相光的照耀下，可以看见东方万八千世界，人们用肴膳饮食、百种汤药施予僧人的盛况。画师据此在塔的上部，画了一座华丽的寺院，四个僧人并坐在走廊上，接受施斋。廊下左侧，三位施主陪同僧人吃斋。右侧垂柳成荫的庭院里，僮仆、婢女提壶托盘，忙着上施斋食。

盛唐　法华经・方便品与序品　莫 217　南壁





56　观世音菩萨普门品全图

窟门上部绘释迦讲述观世音菩萨名号因缘。窟门北侧下半部与南侧上半部绘观音救诸苦难。画面依据《观世音菩萨普门品》末尾的偈语，与第303窟隋代观音经变依据经文绘画不同。在每一个救难场景中，都画观世音菩萨乘祥云从空飞降，立笔挥扫，势若旋风，大大增强了画面的动感。窟门北侧北上角绘“脱离三毒”，其中“离淫欲毒图”，画成青年男女求爱图，别开生面。窟门南侧下半部画“三十三现身”。北上角绘观世音菩萨向释迦、多宝二佛分献璎珞。窟门北侧的供养比丘像是五代画，与《观世音菩萨普门品》无关。

盛唐　法华经·观世音菩萨普门品

莫217　东壁



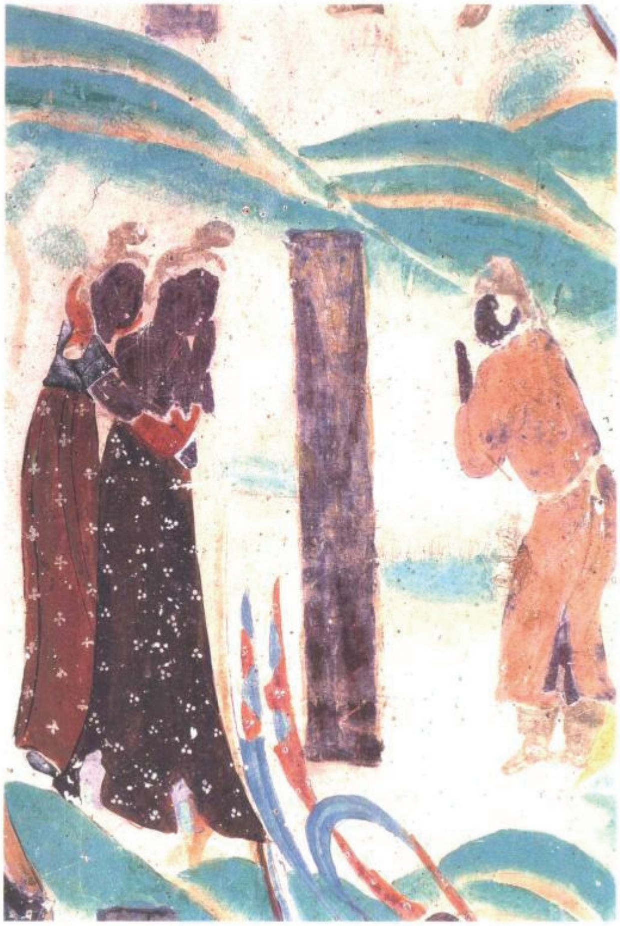
57　救堕落金刚山

《观世音菩萨普门品》偈语中说：假如被坏人追逐，从金刚山上堕落，念一声观世音，能不损一毛。画中一人从高山上倒栽而下。观世音菩萨从右侧乘祥云，急速飞下承接，飘带飞扬，势若旋风。

盛唐　法华经·观世音菩萨普门品

莫217　东壁窟门北侧





58　救罗刹难

《观世音菩萨普门品》偈语中说：如果在大海中遇到罗刹鬼，念一声观世音，罗刹就不敢加害。图中一人在大海中被罗刹鬼包围，观世音菩萨从空而下，前来救助。这些神鬼人物姿态生动，充分体现了画师的想象力。

盛唐　法华经·观世音菩萨普门品

莫 217　东壁窟门北侧

59　离淫欲毒

《观世音菩萨普门品》中说：如果有人陷于情欲，念一声观世音菩萨，便得离情欲。但此画面却别开生面：两个亭亭玉立的年轻女子，头梳高髻，身穿窄袖短衫长花裙，相互偎依，一个青年男子正向她们作揖。这与其说是教戒除情欲，不如说是求爱图。尤其耐人寻味的是大多“救难图”都画观音飞来解救，而此图中却没有观音，这难道是画师的一时疏忽吗？

盛唐　法华经·观世音菩萨普门品

莫 217　东壁窟门北侧





60　灵鹫会

构图布局与第217窟南壁的"灵鹫会"大致相同，唯迦叶、阿难两大弟子位居诸大菩萨之先，侍立在释迦佛左右两侧。人物端庄秀丽，用色也很考究。

盛唐　法华经·序品　莫103　南壁

61　化城喻局部

取宝人在导师的引导下，赶着大象、毛驴向宝地行进。眼前高山巍峨，挡住去路。飞流直下，大河难渡。一人合十，求佛保佑。一人五体投地，祈祷观音现身，化险为夷。构图严谨，寓意深刻。图中描绘的山水，特别细腻生动。

盛唐　法华经·化城喻品　莫103　南壁

62 绕塔供养

《方便品》偈语中说：如果有人在佛塔前礼拜，或者合掌、举手、低头，都是功德，都可以成佛。与第217窟相似，画师在山前旷野中画了一座白塔。塔内庋藏七卷《法华经》，塔外八位俗家佛徒围绕佛塔，或叩拜，或合掌，或举手致敬，神态十分虔诚。

盛唐 法华经·方便品 莫103 南壁



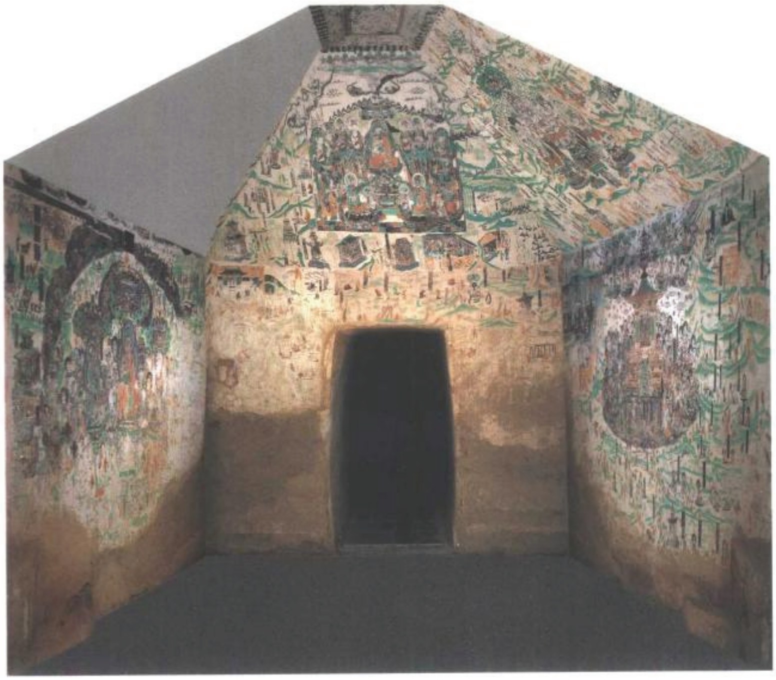


63 女人闻经

此图与第217窟"女人闻经图"相比，又是另一种表现形式。在山间旷野，三位女子并坐在地毯上，聆听地毯上的男子宣说《法华经》。这三位女子似为祖孙三代，中间老者双手合十，专心聆听，虔诚的神情跃然壁上，而年轻者虽亦合十，然而双眼微闭，似在沉思。

盛唐 法华经·药王菩萨本事品

莫103 南壁



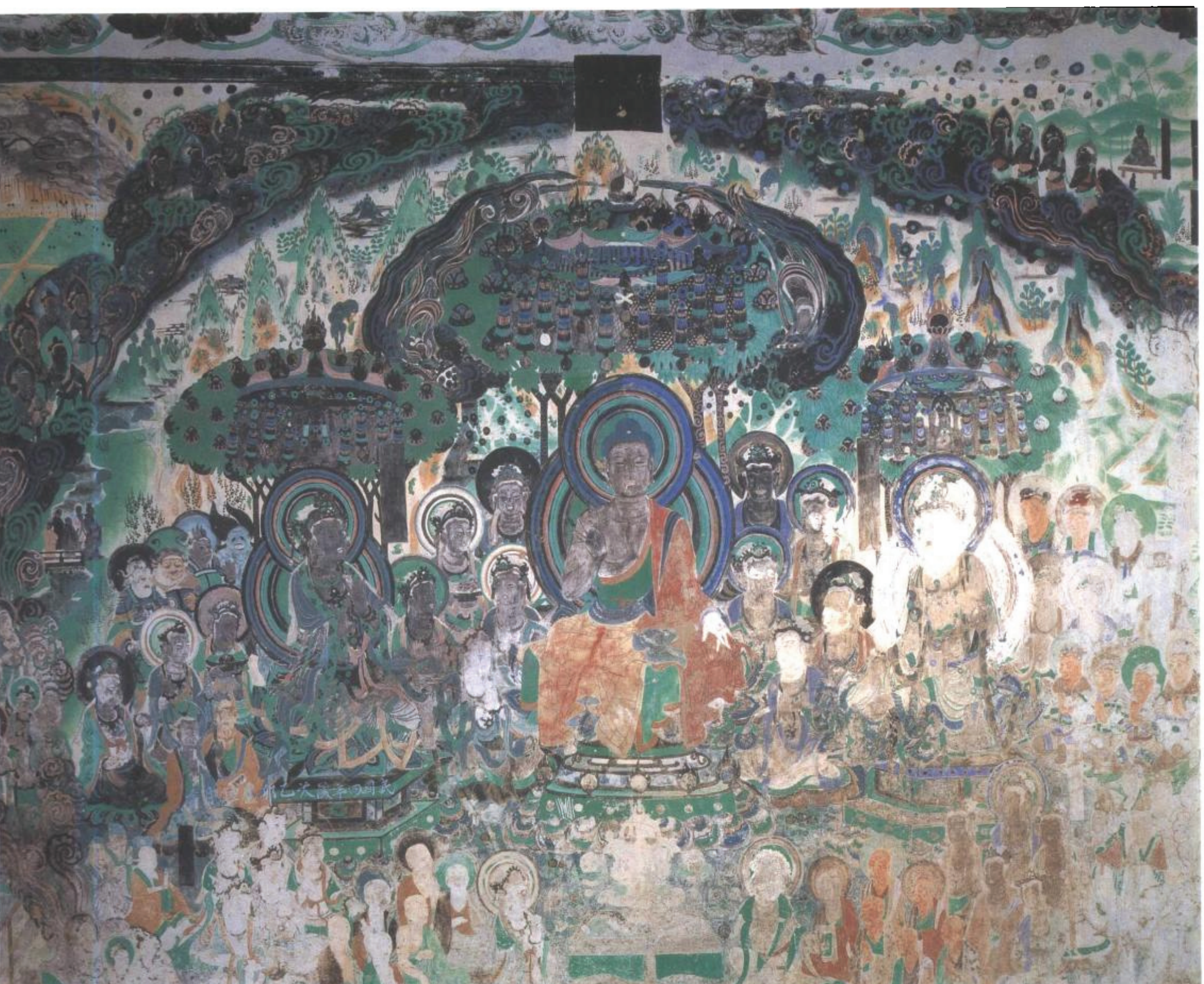
第23窟立体图

北壁中间画“灵鹫会”，南壁中间绘“虚空会”，南北呼应。两会侧面另绘《药草喻品》、《方便品》、《信解品》、《化城喻品》、《观世音菩萨普门品》等。此窟东壁及窟顶东、南两坡亦为法华经变内容。

64　灵鹫会

画面中间，乘祥云的菩萨组成巨大的云环。云环内上部绘群峰起伏、林木葱郁的灵鹫山。山前释迦佛宣说《法华经》，会众簇拥听法。这样构图的灵鹫会，在法华经变中还是首次出现。

盛唐　法华经　莫23　北壁





65　雨中耕作与起塔供养

画面上部，大片乌云迷漫，时雨霏霏，一个农夫正在田里挥鞭策牛，辛苦耕作。另一个农夫肩挑麦捆，冒着大雨，急步归家。下部，在山花烂漫的野外，父子捧碗吃饭，农妇亲切地注视着。这一田间小景，颇富诗情画意，使人联想起《诗经·豳风·七月》中描写的"同我妇子，馌彼南亩"的情景。

"雨中耕作图"左下绘一塔，塔前一人跪地拜佛，一人翩翩起舞，六人席地而坐，各持乐器伴奏。右侧绘四个胖娃娃，正在沙堆前忘形玩耍，表示经文的"聚沙成塔"。若把上下两幅壁画联系起来观赏，是十分优美的"雨中耕作"与"欢庆丰收"的连环画。

盛唐　法华经·药草喻品与方便品

莫 23　北壁



66　虚空会

此图是敦煌壁画中表现《见宝塔品》的杰作。基座正中设御路式踏阶通向宝塔。塔身是三开间，中间敞开，可见释迦、多宝二佛并坐在内，画面开朗宏伟。七宝塔周围，诸大菩萨、天龙八部以及比丘等形成一个椭圆形，有如众星捧月。会众下面画船形祥云，诸多会众像乘着大船，云游太空，既优美，又切合“释迦牟尼以神通力，接诸大众，皆在虚空”的经旨。会众上面的空间，画了八组小山，使人感觉这些小山好像很远很远，真是咫尺之壁，写千里之景。七宝塔顶高耸，释迦分身十方诸佛及其胁侍菩萨，各乘祥云，好像一只只小船，从遥远的他方佛国，云集灵鹫山上空，给人满壁风动之感。

盛唐　法华经·见宝塔品　莫23　南壁

67　化城喻

经文中“化城”是聪明的导师（即佛）幻化的，然而此图画的不是城，而是唐代河西走廊丝路古道上的客舍庭院。庭院外筑有高高的夯土围墙，围墙正面门道内有两个男子正往外走，似要迎接客人。庭院内，一个女子站在门口，似是客舍女主人。上房三楹，屋内陈设华丽，旅客们对坐矮桌前，从容地边吃边谈。阶下满地的小黑点，按照经文的说法，是以七宝铺地。仆人忙着操办饮食。有的旅客似因疲极而躺在地上休息。围墙外，数骑驰骋于山间小道上，表示取宝人在休息后，继续向宝地进发。在敦煌壁画中如此处理“化城”的，只此一例。

盛唐　法华经·化城喻品　莫23　南壁





68　一切喜见菩萨燃臂供养日月净明德佛舍利塔

盛唐　法华经·药王菩萨本事品

莫 23　东壁南侧



69　离淫欲毒

这是“离淫欲毒图”的另一种表现形式。在幽静的山庄别墅内，一对男女促膝交谈。这与其说是劝人戒淫欲，不如说是男女幽会。在两人身后的屏风上，似乎画了仕女图。

盛唐　法华经·观世音菩萨普门品

莫 23　窟顶南坡









71　耍布偶

两个典型的盛唐妇女正兴致勃勃地玩一个布偶娃娃。右面的女子一手高举布偶耍弄，另一个伸手要取。人物造型似唐代画家周昉笔下的仕女，丰满而有富贵气。

盛唐　法华经·随喜功德品

莫31　窟顶东坡左侧下部

70　法华经变之一 ◀见上页

中间绘"灵鹫会"及"东方万八千世界"，与第217、23窟同类题材相比，已经简单多了。左侧下部绘《随喜功德品》与《药王菩萨本事品》，右侧内容不详，待考。

盛唐　法华经　莫31　窟顶东坡



72　如子得母

在简陋的小院里有一间房子，母亲席地坐在里面。奶娘抱着婴儿，在院子里边走边逗乐。与第217窟富贵人家的“如子得母图”相比，此图反映了盛唐时期小康之家的生活情景。

盛唐　法华经·药王菩萨本事品

莫31　窟顶东坡左侧下部

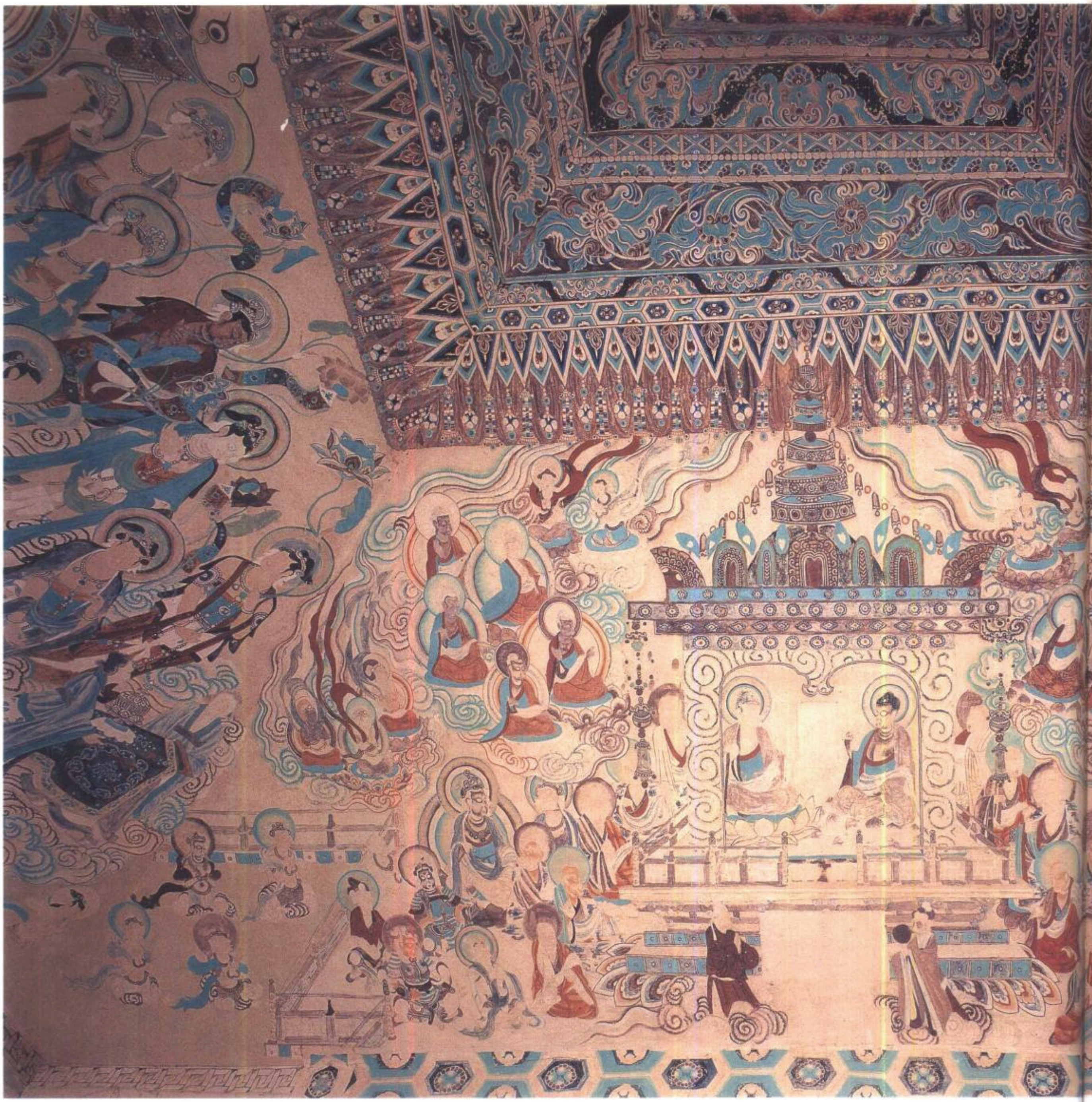


73　如病得医

一位婆罗门医生跪在束腰座上，为婴儿诊病。婴儿家长头戴峨冠，站在医生前，详说婴儿病征。后面一人躬身侍候。此图的表现方法，与第217窟的“如病得医图”大异其趣。

盛唐　法华经·药王菩萨本事品

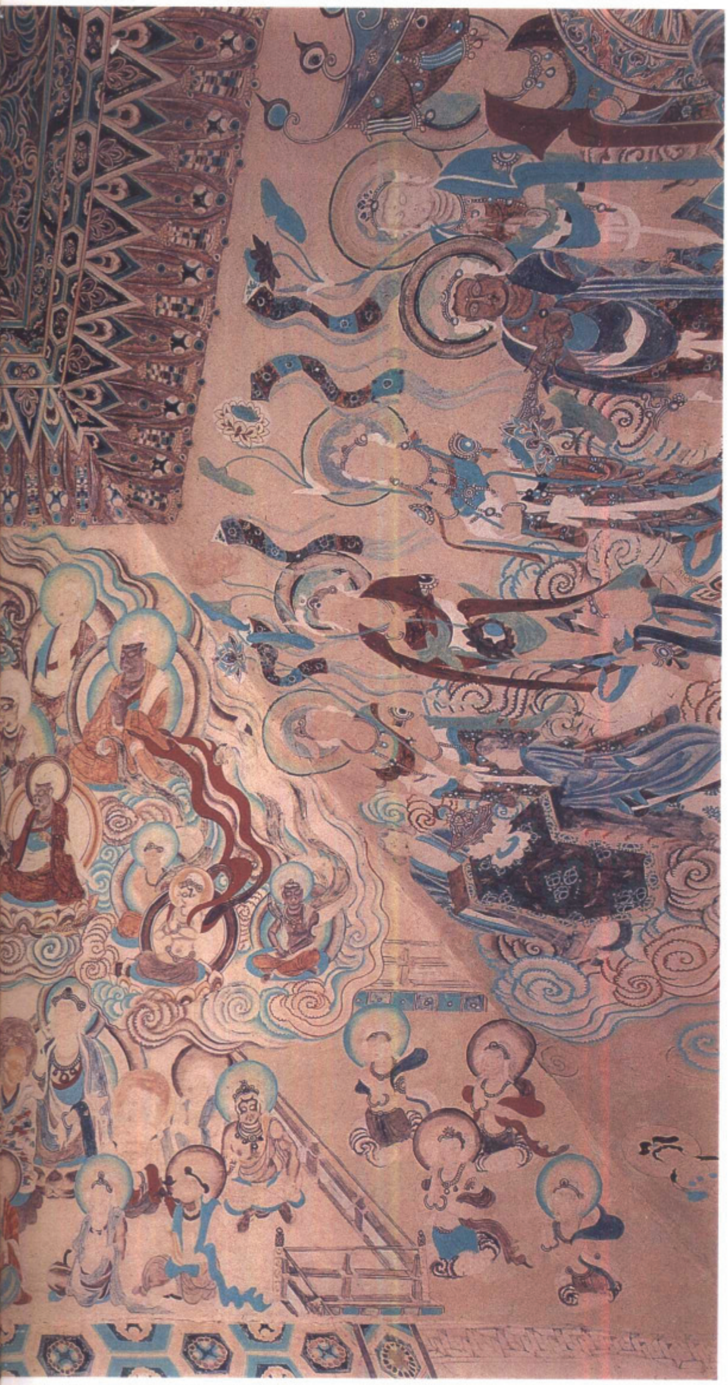
莫31　窟顶东坡左侧下部



74　法华经变之二

主要表现《见宝塔品》"虚空会"，与东坡的"灵鹫会"遥相呼应，虽然艺术水平不及第23窟南、北壁，但在此图中有两方面新内容值得注意：第一，七宝塔前出现了一对世俗男女供养人；第二，出现了西方净土变中常见的水上平台，并且将从海涌出菩萨与从地涌出菩萨画在平台上。这说明从第31窟开始，法华经变中已经试图表现释迦净土。

盛唐　法华经　莫31　窟顶西坡





75　从地涌出菩萨

盛唐　法华经·从地涌出品

莫31　窟顶西坡北侧



76　文殊菩萨及其侍从赴法华会

第31窟把文殊、普贤两大菩萨，从虚空会中独立出来，分别绘于窟顶北坡（文殊）与南坡（普贤）。两图皆人物众多，描绘生动，是这一时期的上乘杰作。

此坡文殊菩萨舒腿踞坐莲座上，前面两天女抬香案，众菩萨或持莲花，或举幡导引，后有天王、力士、夜叉以及孔雀明王护卫，在一大片祥云上，步虚行空，共赴法华会。构图紧凑，描绘生动。右下角画面内容不详，待考。

盛唐　法华经·序品　莫31　窟顶北坡



77　普贤菩萨及其侍从赴法华会

此图的构图及人物布局与北坡大致相同，但护法神增加了天龙八部。左侧绘《方便品》中之起塔供养等情节。

盛唐后期，"文殊赴法华会图"和"普贤赴法华会图"，就演变成构图复杂，人物众多的文殊变与普贤变，独立放置。如第172窟东壁窟门北侧的文殊变与窟门南侧的普贤变堪称代表，而且艺术上尤为精妙。中唐以后，文殊变与普贤变大多固定在西壁龛外帐门两侧。

盛唐　法华经·普贤菩萨劝发品

莫31　窟顶南坡



78　观音经变

此经变以观世音菩萨为主尊，头戴化佛冠，左手持净瓶，端庄肃穆，立于画面中央。左右两侧下部画救诸苦难，上部画离“三毒”，得“二求”，“三十三现身”等情节。各个情节之间以山与树间隔。墨书榜题清晰可见，标明了画面的内容。

盛唐　法华经·观世音菩萨普门品

莫45　南壁

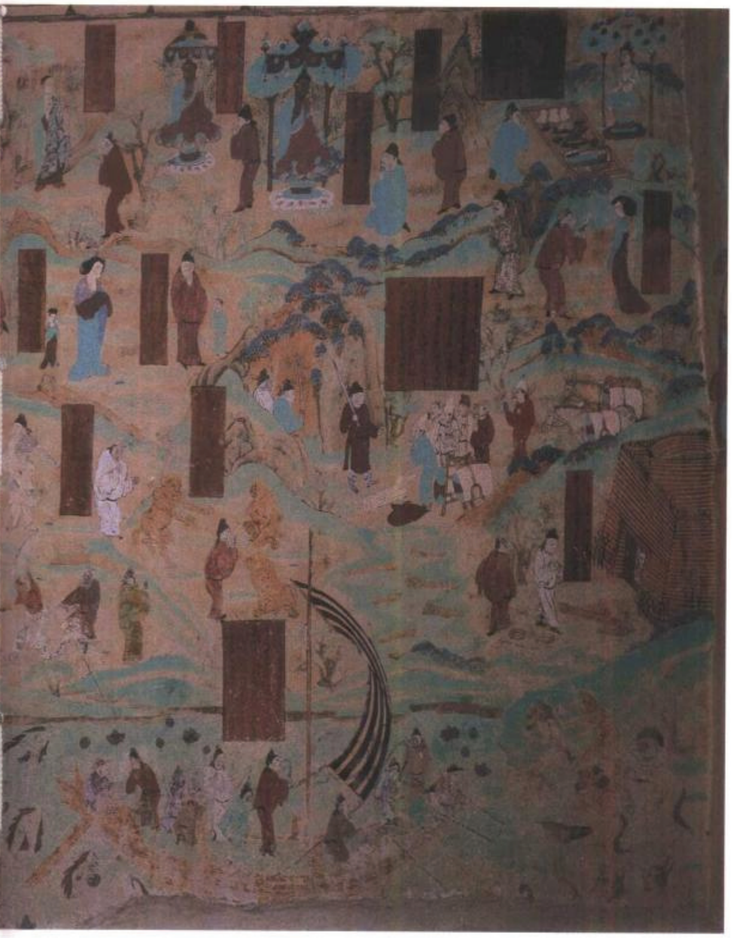


79　现天大将军身

右面是观世音菩萨变现的天大将军，左面是聆听《法华经》的平民男子。天大将军左手握剑，右手置胸，盛气凌人，毫无慈悲表情。平民男子双手合十，躬身行礼，惶恐胆怯之情，跃然壁上。画师如此处理画面，真实地反映了官与民之间的情感对立。

盛唐　法华经·观世音菩萨普门品

莫45　南壁东侧



80 离愚痴毒

佛教视愚痴为人类的三毒之一、声称只要常念恭敬观世音菩萨、即可离痴。左面是一白痴、右面是常念恭敬观世音菩萨而离痴的善男子。画师着意刻画白痴衣着邋遢、袒胸露腹、嘴裂目呆、步履趔趄。痴呆神态、惟妙惟肖。

盛唐　法华经・观世音菩萨普门品

莫45　南壁西侧



第四节　义理圆融　一仍唐风

中唐(公元 781—848 年)

自唐建中二年（公元 781 年）吐蕃占领敦煌，至大中二年（公元 848 年）张议潮率众收复的六十七年间，为吐蕃占领期。吐蕃统治期间，继续任用汉人世家大族以及高级僧侣，加之吐蕃人也信奉佛教，故敦煌佛教艺术一仍唐风，藏传佛教对当地影响不大。因此，吐蕃占领期仍称中唐时期。不过，吐蕃的统治也使中原路塞，内地名家高手不复西行，画稿亦难西传。敦煌佛教艺术失去与中原交流的机会，故此虽然仍是唐风，但已失去了初盛唐时蓬勃向上、努力表现人间现实生活的神采。此时绘画，笔漫意芜，神荒气衰。法华经变图画也是如此。

中唐法华经变的另一大特点，是十分重视经义。由于吐蕃推崇佛教，十分尊重僧侣，于是敦煌地区聚集了一批学问僧，包括来自长安的昙旷、乘恩，禅宗南宗神会弟子摩诃衍，以及来自吐蕃的法成，他们对于大乘义理造诣很深，又积极开展教学活动，促进了敦煌佛教义学的发展，对法华信仰自然也有影响。由现存中唐时期法华经变所见，各品皆经精心布局，能巧妙地表现法华义理。

另外，原盛行于长安的唯识宗，中唐时期在敦煌流行。唯识宗也奉《法华经》为经典，如玄奘弟子窥基就曾以唯识宗的观点诠释《法华经》。所以，从敦煌遗书来看，公元八世纪中叶以降，敦煌的法华思想仍然相当活跃。



第 159 窟南壁法华经变示意图

灵鹫、虚空两会的新格局

中唐时期的法华经变现存六铺，即第 144、154、159、231、237 及 472 窟。其中 159 窟最具代表性。现以第 159 窟为主，兼顾其他窟，简评中唐法华经变特点如下。

第 159 窟的法华经变仍以《序品》灵鹫会释迦说法为中心，释迦佛座前新出现了宝池、莲花，象征释迦净土。法华经变中出现释迦净土这种新图像，是与唐代以来阿弥陀西方净土变的高度发展相呼应的。来听法的诸大菩萨、大比丘、天龙八部以及世俗弟子，按地位高低，围在释迦左右及下部，由下而上，越近越大，有如阶梯。最巧妙的是从海和

从地涌出的众多菩萨，分别由宝池左右两侧下部涌出，乘彩云冉冉而上，构成对称谐调、华丽庄严的两大半圆形，围绕着法华会，直抵释迦背后的灵鹫山山顶。整个灵鹫说法，被团团簇拥，犹如众星捧月。这样的布局，既美丽，又符合《序品》所说的"四众围绕"盛况。

灵鹫会上部，是代表虚空会的华丽七宝塔。塔外两侧分别绘十方诸佛及其胁侍菩萨，坐祥云上，向塔云游而来。十方诸佛下部，左右分绘骑狮文殊菩萨和乘象普贤菩萨，各率其侍从，在彩云上步虚行空，到七宝塔前。整幅画看起来风吹云移，满壁飘动。

灵鹫会、虚空会分处上下，切合法华经旨。两会占了法华经变的一半空间，在艺术上又突出了主题。从此以后，这种布局就成了定式。

以涅槃图统摄诸品

除法华二会的构图外，《方便品》及《法华经》各比喻的位置，也反映了中唐法华经变的义理谨严。

正如前述，《方便品》是法华义理的核心，它强调十方佛土中，唯有一佛乘，其余二乘、三乘，都是佛的方便说法。在第159窟中，灵鹫会下部正中绘"释迦佛方便涅槃图"，就是《方便品》这一法华义理的象征，因为涅槃也是佛的一种方便说法。在法华经变中画"释迦佛方便涅槃图"始于隋代第420窟。初盛唐时不见此图，中唐时期重新出现，六铺法华经变，有五铺绘《方便品》。虽然画面很不起眼，但其象征的佛教义理却非常重要，对左右两侧的比喻故事画起着提纲挈领的作用。为了从不同角度阐明一乘佛义理，以突出《法华经》的地位，全画的左右两侧，又配置了"法华七喻"的前六喻和一系列小故事画，共涵盖十六品，巧妙地围住法华会，对称和谐，突出主题，形成向心式法华经变的定式。

前六喻（火宅喻、穷子喻、药草喻、化城喻、髻珠喻和系珠喻）平均分布在画面的左右下半部，即集中在"释迦方便涅槃图"及"灵鹫会"的左右两侧。比喻是释迦方便说法，使众生易明的法门。

最下面是火宅喻（《譬喻品》）和穷子喻（《信解品》），分别画在"释迦方便涅槃图"的右、左。其中"火宅喻"内容在本卷隋代部分已述，该铺"火宅喻"也是敦煌最早的一幅。初盛唐似乎一度停画此品，可能是由于初盛唐的画师喜欢各骋奇思，不愿囿于前人成就。隋代和中唐都重视义理，中唐尤甚，所以"火宅喻"又备受重视，甚至移到灵鹫会下部中央很显眼的位置。第159窟的"火宅喻"也占很大的壁面，与对角的"穷子喻"遥相呼应。

"穷子喻"大意为一个年幼无知的富家子，舍父出走，历尽困苦，其父为与儿子重聚，不惜出高价雇用儿子，借机

亲近。最后，父子终可相认。故事以父亲喻佛，穷子喻众生，佛善以权宜之法，诱导众生脱离苦海。“穷子喻”入画，始见于盛唐第23窟，画面简单，借助榜题，方知为“穷子喻”。中唐的法华经变必有“穷子喻图”，可知极为流行，而且都固定在经变左下角，与“火宅喻”对称。这种布局与著名学问高僧智𫖮、吉藏提出《譬喻品》、《信解品》两品主旨相同，殊途同归的思想有密切关系。

“穷子喻”之上是“药草喻”(《药草喻品》)，以及“化城喻”(《化城喻品》)，都不是新题材。而第159窟也画得很简单。

“火宅喻”之上有“髻珠喻”(《安乐行品》)，再上面是“系珠喻”(《五百弟子受记品》)，都是中唐新出现的题材。“髻珠喻”说的是强力转轮圣王赏赐战功者的故事，它以转轮圣王发髻中的明珠比喻《法华经》，极为珍贵，佛轻易不宣讲，当他看到四众中弘传护持佛法有大功者，特别高兴，才宣讲了《法华经》。有如强力转轮圣王可以赐各种宝物，但只有对立大功者才赏赐髻中明珠。“系珠喻”大意是有一愚夫在宴会中醉倒了，其友又因官事外出，遂以无价珠宝系于愚夫内衣而去。愚夫醒后一无所知，还辗转乞索。后来愚夫与好友重逢，好友便责备他身怀无价珠宝，也不懂使用。此喻批评小乘不知自身固有的佛性，不想再深求法华一佛乘。

“法华六喻”集中在灵鹫会两侧，各喻的主旨都是弘扬法华一乘佛，批判小乘。第159窟虚空会左右两侧绘《药王菩萨本事品》、《随喜功德品》和《法师品》，主旨转为凡读诵、护持《法华经》，必有福报。其中《药王菩萨本事品》的位置转变及其含义较为特别。

《药王菩萨本事品》在唐代前期就很盛行，但多画于不显眼的角落，取材主要是“如子得母”、“如病得医”之类，突出人间现实生活。中唐以后的《药王菩萨本事品》移到经变最上角，或者全占左右两角，以强调《法华经》的地位，因为《药王菩萨本事品》中说，众山之中须弥山第一；诸经之中《法华经》“最为其上”。第159窟的法华经变堪称典型，左右两侧最上角均画《药王菩萨本事品》。内容是日月净明德佛坐在须弥山顶，向一切喜见菩萨等宣讲《法华经》。第154、231窟《药王菩萨本事品》除上述情节外，左上角还画“降魔图”，经云：凡受持《法华经》者，不久必当“坐于道场，破诸魔军”。第231窟右上角，还画一切喜见菩萨燃身供养，起塔燃臂供养以及比喻《法华经》“如炬除暗”。

中唐法华经变艺术手法和新题材

中唐画家把十多品的内容，主次分明地组织在一个画面里，应该是一种进步。但要把繁多的内容填入有限的框框内，就必须设计一套固定的格式。画家

的创作因此受到限制，中唐法华经变也渐渐失去艺术上的活力。中唐法华经变中比较突出的作品，只有《安乐行品》、《譬喻品》等几品。其余各品则较简单，且不显眼。

另有《如来寿量品》、《常不轻菩萨品》和《陀罗尼品》不见于中唐第159窟，均为新出现的。《如来寿量品》所画为"法华七喻"的最后一喻——"良医喻"。三品中《陀罗尼品》最难画成为图，该品宣传护法思想，说释迦涅槃后，毗沙门天王、持国天王、罗刹女等，为了护持《法华经》而说陀罗尼神咒。第231窟《见宝塔品》的左面画毗沙门天王，右面画持国天王，因为咒语都是梵文的音译，无法形诸丹青，故只能以上述人物来表现。

中唐法华经变的其他变化

中唐时期，经变构图形式上的显著变化之一，是在经变下部新增了屏风式壁画，法华经变也不例外。屏风，周代已有，唐代更普及到许多达官贵人家庭。随着寺院经济的发展，佛教艺术进一步世俗化，屏风便被引进石窟。莫高窟在盛唐时已画屏风。及至中唐，屏风画更普及到窟内的主室及龛内。屏风画的优点是可容纳多品故事，正符合法华经变追求大而全的要求。法华经变屏风画的数量不等，第144窟有一扇，内画《安乐行品》。第159窟有三扇，第231、237窟有四扇，都是画《观世音菩萨普门品》等。

至于单铺的《见宝塔品》也发生变化，仅余第361窟东壁窟门上部一铺，情节也很简单。《见宝塔品》锐减是因为画师已创造了虚空会和灵鹫会之间的合理布局，毋须再单独表现《见宝塔品》。

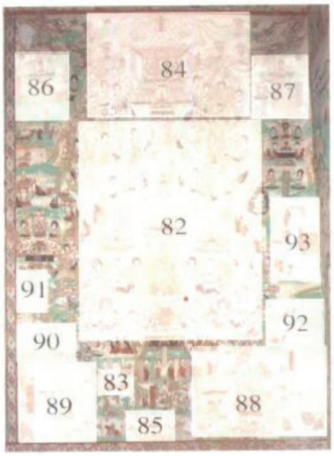
同时期的观音经变，却发展出三种形式。第一种是屏风式，现存两例，其中一例画于第7窟西壁龛内南北两壁，共计十扇，其情节多达五十二个，堪称最为详尽的观音经变图解。另一例绘于西千佛洞第18窟北壁龛内。第二种是主体立轴式，即画面分成三竖条幅，中间画主尊观世音菩萨立像，左右两侧画救诸苦难、三十三现身等。现存第112、185、472窟三例，其中第112窟的最精美。第三种为覆斗式，仅存第468窟窟顶四坡一例，西坡画观世音菩萨说法图，左右两侧画救诸苦难；南、北坡画观音三十三现身；东坡画观音菩萨向释迦、多宝二佛奉献璎珞及救诸苦难。在大多为图解式的画面中，也有少量别出心裁的妙品，例如西坡的"离淫欲毒图"，佛经的本意是说教四众力戒情欲，但画面却似花街柳巷，与佛经本旨大相径庭。

总括来说，中唐时期的法华经变，在构图上有了较大的改变，其中不少以后成为定式。在绘画风格上，虽然敦煌为吐蕃所占，与中原交流减少，但一仍唐风，只是失去了唐代前期表现人世间现实生活的朝气。



81　法华经变

中唐　法华经　莫159　南壁



第159窟法华经变构图示意图

可见以虚空会、灵鹫会为中心之布局及下部两侧"法华六喻"（图88至93）的分布情况，详细图像可据图号于后页寻索。



82　灵鹫会

释迦佛座以灵鹫山为背景，前有宝池。宝池左右两侧，众多菩萨分别从红色的大地和绿色的大海中涌出，随着弧形的彩色祥云，冉冉升空，直至灵鹫山顶。众多菩萨合成一个大圆形，表现《序品》所说"四众围绕"释迦佛的华丽庄严场面。

中唐　法华经　莫159　南壁



83　从地涌出菩萨局部

中唐　法华经　莫159　南壁



84 虚空会

画面以七宝塔为中心，内坐着释迦、多宝二佛。塔外左右为释迦分身十方诸佛，各领胁侍菩萨。十方诸佛之下，左为文殊骑狮，右为普贤乘象，都在听释迦涅槃前说《法华经》。

中唐 法华经·见宝塔品 莫159 南壁

85 释迦方便涅槃

画面很简单，只画释迦佛枕手累足右胁卧于方榻上，身后有五个比丘哀悼。虽然人物刻画平平，仅起图解作用而已，但在全幅图中起了提纲挈领的作用，引出经变两旁的《法华经》其他各品内容。

中唐 法华经·方便品 莫159 南壁

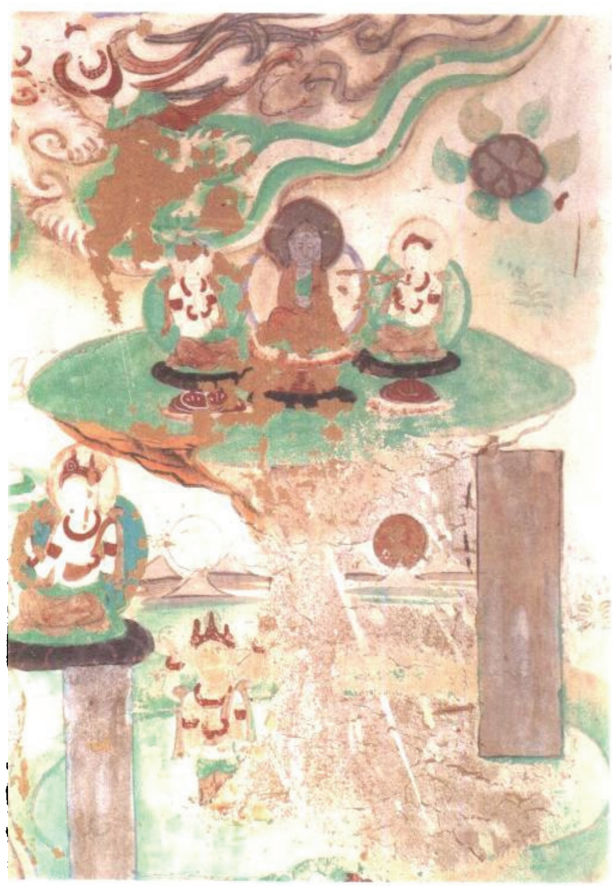


86　须弥山之一

这是左上角的须弥山，位于大海中。山顶一佛二菩萨结跏趺坐，这是表现日月净明德佛向一切喜见菩萨等宣讲《法华经》。山脚左面，阿修罗手举日月，站在大海中。山腰右边红日高照，左边明月悬空。按照《药王菩萨本事品》的说法，日天子能除诸暗，诸经之中《法华经》能破一切不善之暗；众星之中月天子第一，诸经之中《法华经》“最为照明”。

中唐　法华经·药王菩萨本事品
莫159　南壁





87　须弥山之二

这是右上角的一幅，构图布局及所表现的经旨，与左侧一幅完全相同。按照《药王菩萨本事品》的说法，众山之中须弥山第一，诸经之中《法华经》“最为其上”，故这两幅须弥山图被绘于第159窟法华经变的左、右上角。这两幅画艺术上平平，但图解经义，倒是颇费了一番苦心，不失为融合经义的作品。

中唐　法华经·药王菩萨本事品
莫159　南壁



88　火宅喻

画面剥落严重，较难辨认。右侧画火宅，是一座方形院落。墙头上大火在烧，诸子还在房内嬉戏。院内野兽到处流窜。左侧上部画羊车、鹿车，向火宅行进，诸子跪在车前等候。下部画一人赶着一辆大牛车，正离开火宅。

中唐　法华经·譬喻品　莫159　南壁

89 穷子喻

画面以大块空间，突出父亲的宽大富丽的院落。右下画父亲与三个侍从骑马外出，寻找儿子。院落前，穷子不能认出父亲，父亲派人追赶他，儿子惊恐倒地。院落左下角，画儿子以高价受雇养马，躺在草庐中。其余情节都是画师随笔信手安排的，但很和谐，并不杂乱。

中唐　法华经·信解品　莫159　南壁

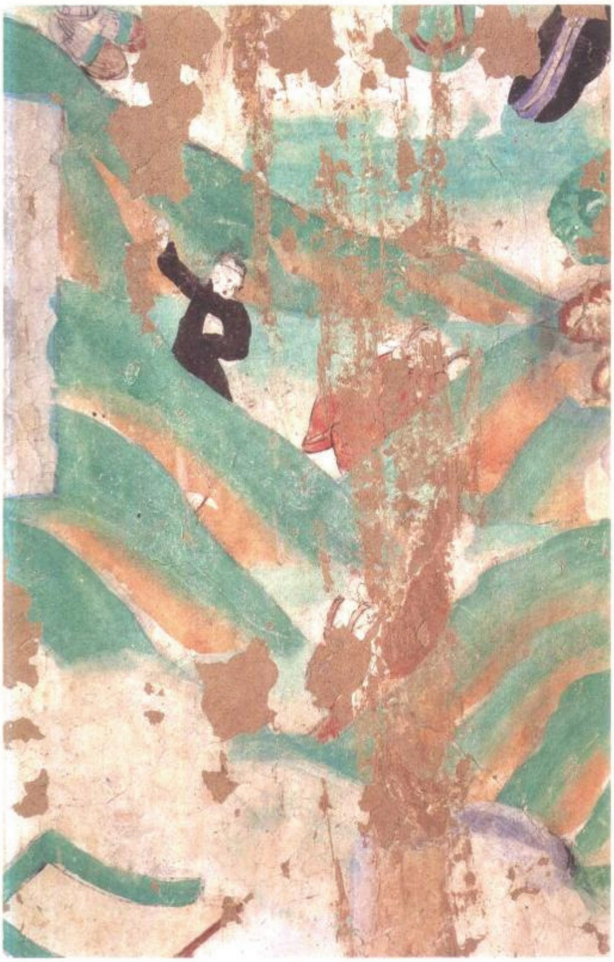


90 药草喻

右侧画一个农夫驱牛耕地。左侧两个农妇站在门前观望；两个小儿席地而坐，举手招呼。画面简单，艺术性一般，若与盛唐第23窟北壁“药草喻图”相比，此图只能算是图解而已。

中唐　法华经·药草喻品　莫159　南壁





91 化城喻

这幅“化城喻图”画面剥落不清，也没有画化城，过去曾被误认为其他故事。画中几个取宝人在聪明导师的指引下，在山间崎岖小道上艰难前行，其中两人已疲惫不堪，躺在山坡上。高坡上聪明的导师手指高山，号召取宝人加把劲。画师只画艰难情状，或许是为了突出修行一佛乘的不易。画面虽嫌简单，但作为一幅山水人物画观赏，也别有一番情趣。

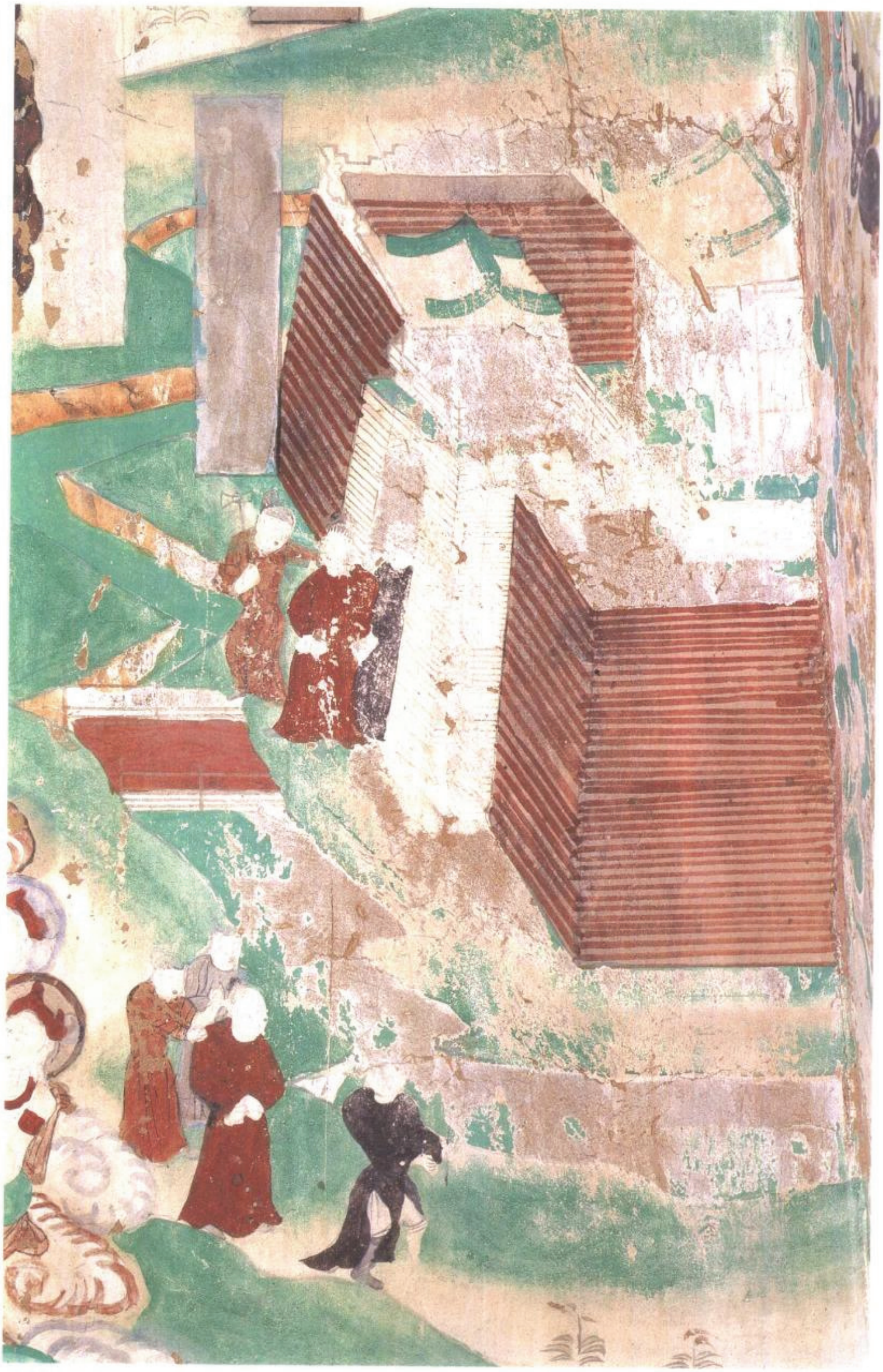
中唐　法华经・化城喻品　莫159　南壁



92 髻珠喻

四位勇士在山前河边激战。左侧骑红马挥军旗进攻的，是转轮圣王的大军。右侧骑白马射箭反击以及持盾抵抗的，是小国军队。前面大河阻挡退路，小国大有背水决一死战之势。构图紧凑，人物生动，用色和谐，为中唐壁画的佳作。但情节较少。同期第154、231窟的“髻珠喻图”情节更丰富，出现了调兵遣将、两军激战和论功行赏等情景，并且成为以后“髻珠喻”的定式。

中唐　法华经・安乐行品　莫159　南壁



93　系珠喻

上部画一座夯土板筑高墙院落，前有小河环绕。大门前还有小桥。表现的是愚夫酒醒之后，从亲友家出来。下部画愚夫浪迹他国，穷困潦倒，遭路人耻笑。

中唐　法华经·五百弟子受记品

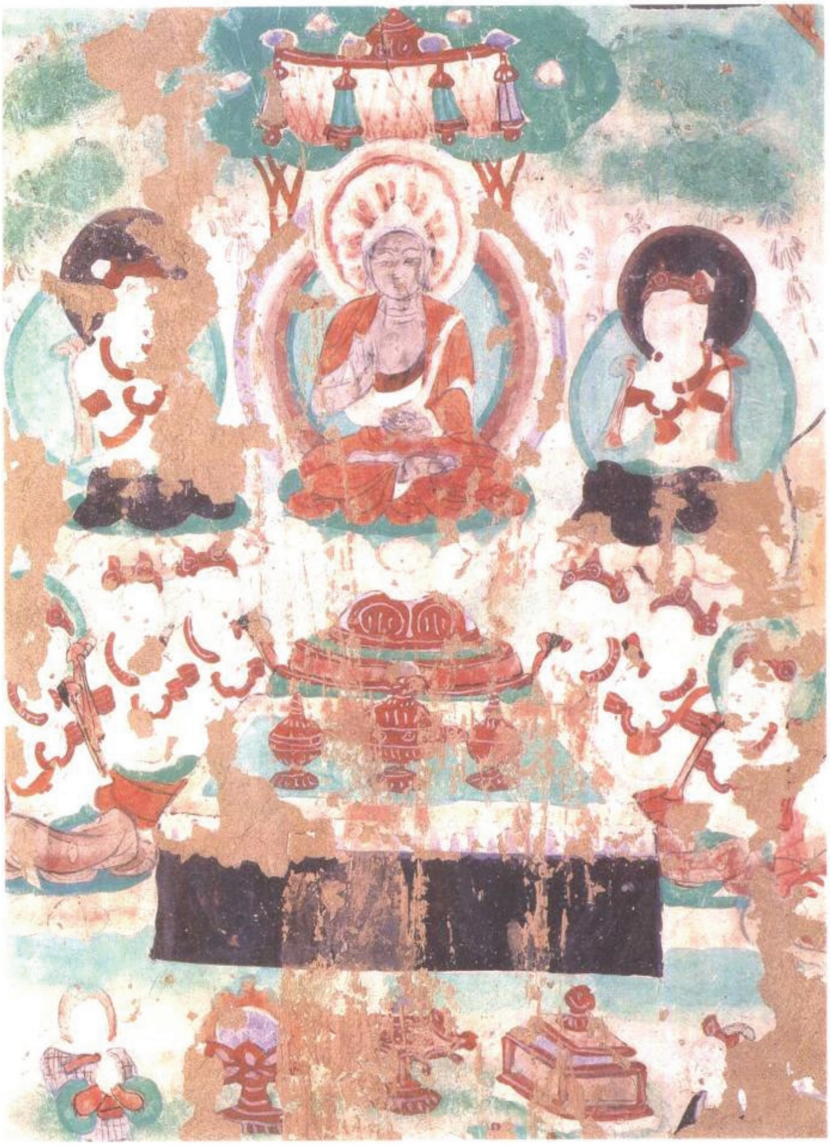
莫 159　南壁



94　辗转听受法华经

《随喜功德品》在唐代前期已很盛行。第159窟的《随喜功德品》以一佛二菩萨说法图为中心，分上下两部分。这是上半部分，两位高僧坐在高座上宣讲《法华经》，席地而坐的四组人物，就是辗转听受《法华经》的善男信女。表现经文所谓施舍一辈子金银珠宝所得的福报，不及辗转第五十次听受一句《法华经》的福报的百千万亿分之一。

中唐　法华经·随喜功德品　莫159　南壁



95　得七宝福报

这是下半部分，表现的是六位优婆夷听讲了片刻《法华经》，来世转生时，得到上好的福报。画师借用弥勒经变中常见的七宝来表现这些福报。左起依次为主兵宝、珠宝、轮宝、主藏宝、玉女宝、象宝与马宝，画在下部，已漫漶不清。象宝还可见到鞍子。这里七宝画在《化城喻品》与《随喜功德品》之间，似乎含有双重意思，既表现《随喜功德品》的福报，也象征《化城喻品》的宝地。

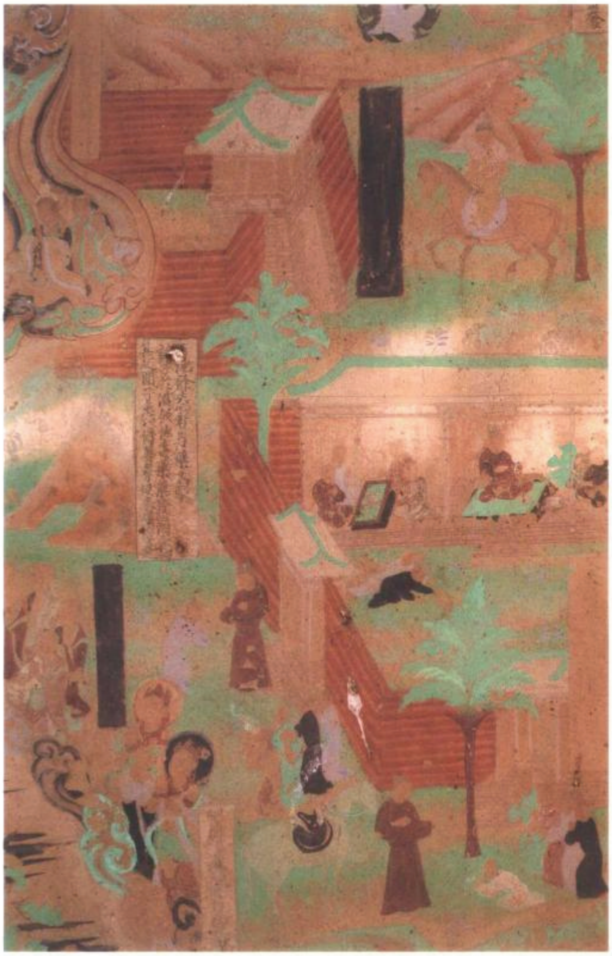
中唐　法华经·随喜功德品　莫159　南壁



96　恶报

左侧一对男女在家诵读《法华经》，右侧绘两个骚扰诵读《法华经》的人，带上沉重枷锁。《法师品》内说：如果有人口出一句恶言伤害诵读《法华经》的人，其所得的恶报深重难赦。

中唐　法华经·法师品　莫159　南壁





97　良医喻

此喻说医师外出时，儿子误食毒药。医师立刻救治诸子。中毒浅的服药即愈，中毒深的失了本心，不肯服药。医师为救儿子，诈称远游他国，死于途中。儿子悔恨不已，终肯服药。然后医师回家与他们重聚。

画面分上下两部分。下部夯土板筑院落内，诸子病倒在地。右侧房内良医在开药方，左侧房内为诸子。大门外良医远行他国。院落之下是良医中途遣人佯称病故。院落之上，良医闻子痊愈，骑马归来。画中榜题足以证明此图内容是“良医喻”。

此喻说释迦佛寿量无限，为了普渡众生，才以降生、出家、说法、涅槃等为方便之法，导人成佛。

中唐　法华经·如来寿量品　莫231　南壁

98　宝池莲花

《见宝塔品》说：释迦以神通力三次变现娑婆世界为净土。《如来寿量品》又说：释迦的净土是永存不灭的。这里的释迦净土指释迦在灵鹫山说法，故而又称释迦灵鹫净土。图中的宝池、莲花就是释迦灵鹫净土的象征。中唐的法华经变中出现释迦净土，是与唐代以来阿弥陀西方净土信仰的高度发展相呼应的。

中唐　法华经·序品　莫231　南壁



99 常不轻菩萨

故事说释迦前世是一位菩萨比丘，见人就说："我深敬你们，不敢轻慢，你们将来都要成佛。"众人以为虚妄，经常打骂他，戏称他为"常不轻"。常不轻菩萨临终前，闻威音王佛说《法华经》而得果增寿，到处传扬《法华经》，以此功德，后来成为释迦佛。《常不轻菩萨品》始见于中唐第154、231窟法华经变左侧。画面都很简单，画比丘被打，只是抱头招架，并不还手。

中唐 法华经·常不轻菩萨品 莫231 南壁



100 观音经变

这是主体立轴式构图，画面分为三竖条幅，中间是观音立像，头戴化佛冠，身披十分华丽的飘带璎珞，珠光宝气，给人以濯清涟而不妖的圣洁感。观音左肩右臂上的白色饰珠，用的是蚌壳粉，在敦煌壁画中是独一无二的。左右两侧各画一竖条幅，以花边间隔。条幅内画观音救水难、火难、刑难、野兽难、毒虫难、雷击难、囚牢难等。线描精细柔丽，运笔宛转自如，色调温润和谐，为中唐妙作。

中唐 法华经·观世音菩萨普门品
莫112 壁窟门北侧

第五节　力虽不胜　尚思奋飞

归义军时期(公元848—1036年)

唐大中二年（公元848年）张议潮率众推翻吐蕃统治。后来曹议金继张氏掌归义军权，至北宋景祐三年（公元1036年）才被西夏所灭，归义军共统治敦煌一百八十八年，跨越晚唐、五代和宋三个时期。

安史之乱后，唐朝国力日衰；会昌灭佛，佛教大伤元气；山水画兴起，释道画远非昔比；再加上归义军时期敦煌佛教日益世俗化，不再讲究佛教义理的研究。敦煌佛教艺术由此步入黄昏期，法华经变也不例外。尽管历任归义军节度使利用其军、政、财大权，企图中兴敦煌佛教及佛教艺术，但在大趋势的制约下，终究力不从心。此时的作品逐渐失去艺术活力与宗教思辨，尤其是在归义军末期，简直是槁木死灰，无足称道。

法华经变艺术的黄昏时期

归义军时期的法华经变现存二十一铺，半数以上是历任归义军节度使、节度府官吏以及高级僧侣营建的“功德窟”，而且都是大窟。因为他们都是当地实际的统治者，财力比以往的地方官员、大族更雄厚。曹氏掌权时，节度府还设有画院，聚集了一批有较高水平的画师，经营巨幅经变。随着洞窟增大，经变的画面和内容也相应增多，罗什译《法华经》七卷二十八品全部入画。力求涵盖面广，大而全，壁画榜题空前增多，是归义军时期法华经变的显著特征。最突出的例子要算第85窟。

第85窟是都僧统（归义军时期的最高僧职）法荣的功德窟，建于公元862至867年。南坡画巨幅法华经变，共二十四品，居敦煌法华经变涵盖量之首。各品布局与中唐第159窟大同小异，但填充了许多细节，例如在《化城喻品》左上角画了一幅“降魔图”。据榜题得知，这是表现《化城喻品》中大通智胜佛端坐道场，破除外道。《观世音菩萨普门品》简直是见缝插针，遍布画面。还有诸如《授学无学人记品》、《法师功德品》、《陀罗尼品》、《嘱累品》等，没有固定位置，任凭画师随意填补，使整个画面显得颇为杂乱。

填补的画面十分简单，很难读懂，为了便于观众理解，几乎每一幅画面旁都有榜题。第85窟法华经变中的榜题多达一百零六条，居敦煌壁画中法华经变榜题数量之首。这些榜题是考释各品内容的第一手珍贵资料，颇受学术界关注。但其中有一些榜题往往是张冠李戴，与画面不符。可能因为写榜题的书手与画师不是同一人所致。

第61窟也是一个大窟。此窟是曹氏第四任归义军节度使曹元忠及其夫人翟氏的功德窟，约建于公元951至957年。涵盖二十三品，仅次于第85窟，堪称宏幅巨制。比较而言，第61窟画师

能够把二十三品的故事情节巧妙地配置在一个固定的竖长方框内，既符合法华义理，又注意艺术上的对称统一，近大远小，主次分明，可以说是一种进步。但这种进步又意味着法华经变步入下坡路，因为画师要把繁多的情节填入一个有限的框框内，就不得不设计一套固定的格式，这束缚艺术家的创作才能。这一始自中唐的格式，使归义军时期的法华经变进一步失去艺术活力。

归义军时期法华经变的艺术水准较低。新出现的五品也多属图解：《授记品》讲四大声闻、缘觉弟子接受释迦佛的教导，决心舍弃小乘，皈依大乘，释迦佛给他们授记，将来都能成佛。画面上往往表现为佛前跪一至四人，以示受记。类似的画面在第154、231、146窟也有，但因没有榜题，较难断定。现在能够肯定的只有第76窟的迦叶受记图。

《授学无学人记品》讲释迦教导有学与无学的声闻弟子修行一佛乘，并为他们授记，来世当得成佛。此品在画面表现上与《授记品》很难区别，只有借助榜题。第85窟《见宝塔品》左下画两人站在浮云上，面向七宝塔，旁有墨书榜题说明这是释迦为阿难及罗睺罗授记。第146窟也画此品。

《分别功德品》云：释迦告诉弥勒菩萨，如果有人听说佛的寿命长久，能在一念间产生信奉理解之心，他所得到的功德就没有限量了。此义理难以入画，只有借助榜题。此品仅第85窟一例，在《见宝塔品》左下侧，画三个菩萨式的人物，坐在祥云上向七宝塔而来，其榜题写明这是释迦佛向弥勒菩萨讲“分别功德随喜胜益品时”。

《法师功德品》也是讲因行善所得福报功德的。经云：善男信女如能够护持、读诵、书写《法华经》，即可得到六根清净、洁白无染的福报。壁画首见于第85窟，画一人双手合十，席地而坐，右上侧榜题“常精进菩萨问法师功德品经”。第61窟从地涌出菩萨群中，有一菩萨双手合十，立于祥云之上，右上侧榜题“常精进菩萨、举首菩萨弘经”（《法华经》中没有“举首菩萨”，可能是书手误写），常精进菩萨只见于《法师功德品》中出现的菩萨。

《劝持品》主旨是劝勉人奉持《法华经》。仅见一例，在第61窟从地涌出菩萨群中画三位菩萨，双手合十，跪于祥云上，右侧榜题“药王大教（应为“乐”）说二万菩萨弘经”，《法华经》中只有《劝持品》谈及药王大乐菩萨。

但是在这一时期的法华经变，也有些画面犹如日落时出现的晚霞，别开生面。例如晚唐第12窟的“髻珠喻图”，情节空前丰富，从转轮圣王召集御前军事会议开始，连续画击鼓进军，夹河鏖战，大军凯旋，押解战俘，最后以转轮圣王论

功行赏结束，描绘得栩栩如生，是敦煌壁画中描绘战争场面的杰作之一。

第61窟的《妙庄严王本事品》也不失为佳作。这是一个外道皈依佛法的故事。大意是说过去世很久以前，妙庄严王深信婆罗门教，但其夫人净德与两子净藏、净眼，皆信佛法，他们共设种种方便，启示感化妙庄严王改信佛教，舍弃王位，与夫人、两子并诸眷属出家修道。此品入画，始于盛唐，画面简单，仅画妙庄严王与夫人、两子，共诣佛所，听讲《法华经》。而第61窟的《妙庄严王本事品》则力求详尽，从净藏、净眼升空现种种神变，一直画到妙庄严王全家出家修道，生动细腻，一目了然。

经变构图的承袭与创新

中唐以后，向心式构图已成为敦煌法华经变的定式。归义军时期的法华经变构图，最后固定为四种形式，分别是向心式、梯形、屏风式及法华三会式，前两者跟中唐向心式构图大同小异；后两者虽然比较特别，但它们只占当时法华经变的少数，而屏风式也是继承前人的。可以说，法华经变构图已经成熟，较少创新。现将四种形式简介如下：

第一种是延续并进一步完善类似中唐第159窟的向心式，现存十三铺。这种形式又可分为两类，一类是下部绘屏风画，现存五铺。另一类是下部未绘

第85窟窟顶南坡法华经变示意图



屏风画，现存八铺。上文提到的第61窟，堪称第二类的代表。

第二种为梯形，位于覆斗形窟顶南坡，现存两铺，均属晚唐张氏归义军时期的作品。第85窟的布局与中唐第159



窟大同小异。所不同的只是它位于覆斗形窟顶坡上，全幅经变的形状便变为梯形，而非第159窟的长方形。

第三种形式是“八扇屏风式”，仅存于第76窟南壁。该窟法华经变可能是依据敦煌写本中八卷本《法华经》绘制的。八扇画面分上、下两排，每排四扇，每扇都有法华会说法图，占画面的大半空间。每铺说法图前，都有长篇墨书榜题作“总说明”。各卷中各品的故事画穿

插于说法图前，每幅故事画前也有墨书榜题解说。

这时期较特别的应为第四种形式——“法华三会”，仅存两铺，现以第55窟为例。构图布局类似“弥勒三会”，或者净土变中的“西方三圣”，都是由三组说法图组成的。中间一组最大，上部以《见宝塔品》虚空会为主，下部以《序品》灵鹫会为主，共同组成法华会。左右又各画一铺略小的灵鹫会说法图，上部均无虚空会。佛家对于释迦佛宣讲《法华经》有所谓“二处三会”之说。“二处”指地上与虚空。“三会”分前灵鹫会，包括第一至十品；虚空会，包括第十一至二十二品；后灵鹫会，包括第二十三至二十八品。这种形式，当即表现“法华三会”。

值得注意的是中间一铺，把灵鹫会众画在莲池水榭之上，有些类似西方净土变的场景。这种场景最早萌芽于盛唐第31窟窟顶西坡，学术界对此画面的解释说法不一。我们认为这是画师把《见宝塔品》与《如来寿量品》中释迦灵鹫净土思想，糅合到《序品》中，其性质与中唐159窟法华经变佛座前的宝池莲花相似。

这一时期，“火宅喻”与“穷子喻”的配置关系也发生了微妙的变化，例如第98窟法华经变中，将“火宅喻”中的三车画在两品之间，依次为牛车、鹿车、羊车，由“穷子喻”走向“火宅喻”，榜题说长者对穷子说三车在门外，只要他们出来，都给他们。这里从画面到榜题，显然都已把两品合而为一。这样处理，也许是为了进一步突出智𫖮所说的《信解品》的“穷子喻”跟《方便品》的“火宅喻”有密切关系，都是表现“会三归一”，由小乘转向大乘的法华义理。

中唐以后，法华经变往往与华严经变南北相对，应略作交待。敦煌的华严经变在中唐逐渐增多，至归义军时发展到高峰，中唐至归义军时期共二十八铺华严经变中，有二十二铺与法华经变处于对应的位置，即法华经变位于南壁，或者窟顶南坡，华严经变位于北壁，或者窟顶北坡。这是法华经变与其他经变配置关系上的一个重大变化。究其原因，可能与天台宗、华严宗在佛性论上的观点一致有关。《法华经》是天台宗的理论基础，而《华严经》则是华严宗的理论基础，两宗都认为一切众生皆有佛性，一切众生都能成佛。因此在中唐注重融合法华义理的氛围中，把法华经变与华严经变绘于对应的位置，似乎也合情合理。

单独一品的法华经变

归义军时期单独的《见宝塔品》仍然很少，仅存三铺，均平平不足道。同期的观音经变则相当盛行，现存十一铺。沿袭中唐的三种形式：第一种为屏风

式，第二种是主体立轴式，第三种为位于覆斗形窟顶南坡、西坡，或者前室人字坡西坡的观音经变，其中第三种经变破损严重。在第二种形式中，第14窟的观音经变混合于密教图画中，比较特别。

归义军时期法华经变形式及分布表

时代＼形式	梯形式	向心式（下部有屏风）	向心式（下部无屏风）	屏风式	法华三会式
晚唐	莫85、156窟窟顶南坡	莫12、196窟南壁 莫232窟北壁	莫138窟南壁 莫459窟北壁 榆36窟前室东壁		
五代		莫4窟南壁	莫6、61、98、108、146、261窟南壁 莫396窟前室西壁		
宋代		莫449窟南壁	莫431窟前室南壁	莫76窟南壁	莫55、454窟窟顶南坡

（说明：莫即莫高窟，榆即榆林窟，东即东千佛洞，西即西千佛洞，五个庙用全称，本卷其余各表同。）

归义军时期《观世音菩萨普门品》经变形式及分布表

时代＼形式	屏风式	主体立轴式	覆斗式人字坡式
晚唐	莫18、141窟西壁龛	莫14窟北壁 莫128窟东壁窟门南侧	莫8窟覆斗形窟顶南坡
五代		莫345窟东壁窟门南、北两侧	
宋代		莫55窟南壁 榆38窟前室南壁	莫261窟西坡 莫288窟前室人字坡西坡



101　法华经变

此图具体体现了归义军时期法华经变力求涵盖面广、大而全的特征。就已解读的各品而言，把《法华经》二十八品中的二十四品入画，占百分之八十六。内容虽多，但重点突出，构图对称，色彩协调，不失为晚唐佳作。

晚唐　法华经　莫85　窟顶南坡



102 法华经变

此经变共画二十三品，显示出归义军时期法华经变力求完整地体现法华义理、构图严谨对称，以及重点突出等特点

五代 法华经 莫61 南壁





103　火宅喻之歌舞儿童

在一栋三开间屋内，三个小孩正玩得兴高采烈，中间一人跳舞，左右两人伴奏。有人称这是中国最早的舞台演出图。

五代　法华经·譬喻品　莫61　南壁

104　化城喻

画面下部表现取宝人途经险峻山路，想退缩。上部表现取宝人进入化城休息。内容虽然与佛经相符，但缺乏意境，只能算是图解而已。

五代　法华经·化城喻品　莫61　南壁



105　系珠喻

上部画愚夫到朋友家，朋友设酒席招待，愚夫醉倒。朋友因公事急忙外出，把珠宝系于愚夫衣内。下部画愚夫酒醒后浪迹他国，与朋友相遇时，作揖问候。

五代　法华经·五百弟子受记品

莫61　南壁



106　良医喻

右下侧良医归家，中毒儿子或跪地恳求，或拱手迎候，求父亲救治。左侧院落内，良医正救治诸子。此喻以良医诈称客死他国，诸子惊觉无复恃怙，才醒悟服药，比喻佛陀涅槃的作用。左上画良医回家与病愈儿子重聚。左上的夯土板筑院落，即良医之家。

右侧的燃身供养图属于《药王菩萨本事品》，与此图无关。

五代　法华经·如来寿量品　莫61　南壁



107　妙庄严王本事品

中唐以后，《妙庄严王本事品》大致固定在法华经变右下侧。此图分三部分。下部院落中是妙庄严王的两个儿子，腾身飞向虚空，现出各种神变，化度父王舍弃婆罗门教，皈依佛门。中间是妙庄严王率领群臣及家人等，于崇山峻岭中乘马前往云雷音宿王华智佛所，听受《法华经》。上部画的是云雷音宿王华智佛向妙庄严王等宣讲《法华经》，并授记妙庄严王当得作佛，号娑罗树王。画面呈竖长条形，由下至上，一目了然。

五代　法华经·妙庄严王本事品

莫61　南壁



108　最后闻经五十人

类似画面早在中唐就已出现，很难解读。有人认为是《法师品》。幸亏此组画面中间有墨书榜题“最后闻经五十人”，才知这是属于《随喜功德品》，从而纠正了前人的见解。图中高座上对坐的两位法师正宣讲《法华经》，合十席地而坐的五位比丘代表最后闻经的五十人。上部的“降魔图”表现的是《药王菩萨本事品》中的“降伏魔军”。下部一组画是《随喜功德品》。

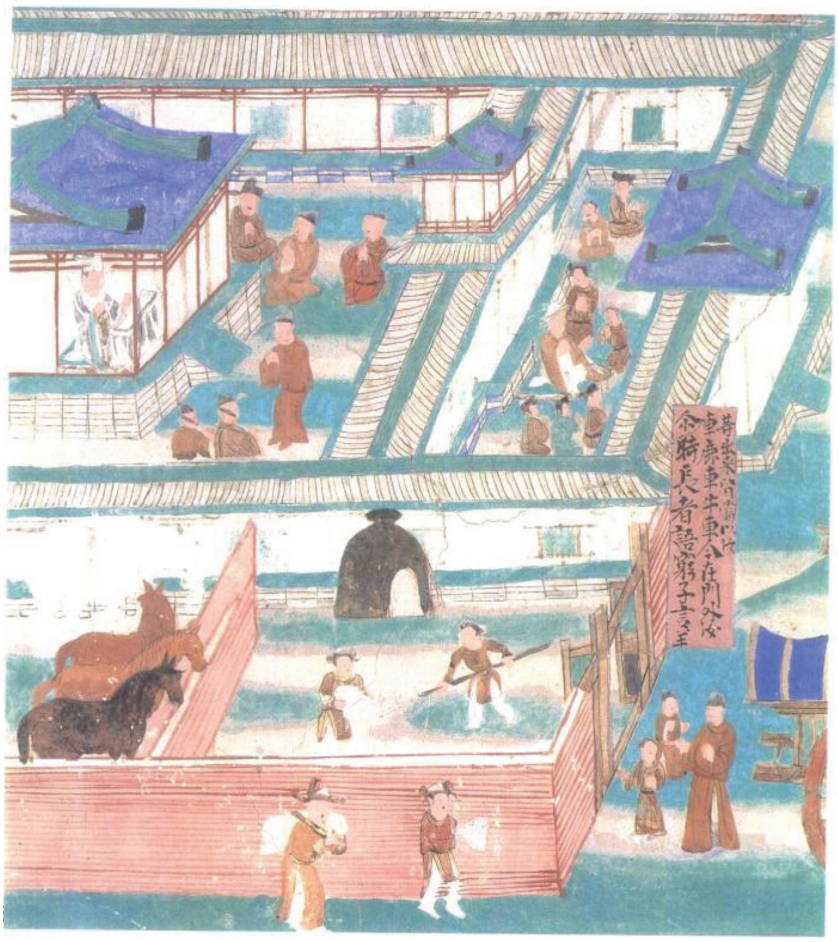
五代　法华经·随喜功德品　莫61　南壁



109　火宅喻

这是归义军时期《譬喻品》最常见的形式：画一座四方形院落，屋顶大火熊熊，院内野兽乱窜，以示人间的险恶。院落中间画三个小孩，仍然在无忧无虑地歌舞，与四周的险恶环境形成强烈的对比，颇富戏剧效果。

五代　法华经·譬喻品　莫98　南壁



110　穷子喻

这是归义军时期《信解品》最常见的形式。全画主要分三部分。上部右侧前院，画长者坐在华丽的床上，僮仆奴婢围绕侍奉，穷子看见以为是王侯之家，心生恐惧而去。下部以将近一半的画面，表现长者派人找回穷子，雇其清扫马厩。上部左侧后院，表现长者在国王、大臣、亲属面前，宣布穷子是他的儿子，一切财物都归穷子所有。墨书榜题中将“穷子喻”与“三车喻”合而为一，反映当时法华经变更进一步强调法华义理的融合。

五代　法华经·信解品　莫98　南壁





112 法华经变

此图主要表现法华三会。值得注意的是中间一会绘有西方净土变中常见的宝池、莲花、水榭平台，以象征《如来寿量品》中所说的释迦佛灵鹫山净土（即灵山净土或释迦净土）。由于法华三会占去了大量空间，其他各品相对减少。法华三会下部中间绘“释迦佛方便涅槃图”，右侧绘《譬喻品》，左侧绘《信解品》。《信解品》上部绘《药草喻品》、《常不轻菩萨品》。法华三会上部右侧绘《药王菩萨本事品》、左侧绘《观世音菩萨普门品》。

北宋 法华经 莫55 窟顶南坡

111 过栈道

佛经中说取宝人必须经过“险难恶道”，画师却以中国古代蜀道难行的栈道来表现。归义军时期敦煌与四川往来较多，此图或许就是“梁州秦岭西，栈道与云齐”的形象再现。

五代 法华经·化城喻品 莫6 南壁



113 屏风式法华经变

这是屏风式法华经变的第三卷。《序品》法华会占了三分之二的画面。释迦前跪一比丘，双手合十，上部榜题："迦叶受记名光明如来"。此乃把《序品》与《授记品》相结合。表现迦叶受记，构图很巧妙。法华会右侧画院落及诸人物，为《信解品》中之"穷子喻"。法华会左下角画双手合十而立的穷子，表现他辗转游行，以求衣食，可能是画师信手加画的。"穷子喻"上部的山野中画四五棵树，象征《药草喻品》中的山林树木，实在太简略。

北宋　法华经　莫76　南壁

第　二　章

涅槃经变





序论　涅槃信仰与早期涅槃造像概述

涅槃信仰和《涅槃经》的流行

涅槃是梵语的音译，意译为"灭度"、"圆寂"。涅槃不是死亡；释迦牟尼之死，是觉悟生老病死的轮回苦道而从此解脱，到达永远的(常)、充满安乐的(乐)、有真正自我的(我)和清净没有污染(净)的境界。《涅槃经》的主旨是阐释"一切众生悉有佛性，如来常住无有变易"。所谓"佛性"，就是讲众生与生俱来都有成佛的品性。佛藏中的涅槃经典颇为繁多，约可分为大乘、小乘两类，其中对中国佛教影响最大的是大乘涅槃经，相传早在东汉时已有译本。而影响最大的是北凉昙无谶译的《大般涅槃经》四十卷本，它被佛家列为大乘五大部经之一。

《涅槃经》分类表

经类	经　名	卷数	译　者
小乘	《长阿含经·游行经》		后秦·佛陀耶舍、竺佛念
小乘	《佛般泥洹经》	2	西晋·白法祖
小乘	《大般涅槃经》	3	东晋·法显。一说失译者名
小乘	《般泥洹经》	2	失译者名
大乘	《佛说方等泥洹经》	2	西晋·竺法护
大乘	《大般涅槃经》	40	北凉·昙无谶
大乘	《大般涅槃经》	36	刘宋·慧严等
大乘	《大般泥洹经》	6	东晋·法显、觉贤
大乘	《菩萨从兜率天降神母胎说广普经》	7	后秦·竺佛念
大乘	《佛入涅槃密迹金刚力士哀恋经》	1	失译者名
疑伪	《大般涅槃经后分》	2	唐·若那跋陀罗
疑伪	《摩诃摩耶经》	2	萧齐·昙景
疑伪	《佛母经》	1	



由于《涅槃经》提出众生皆有佛性，不论有什么恶行都可成佛，于是从南朝开始，渐渐在中国流行起来。此后佛教学者中出现不少涅槃师，专门讲习、注疏《大般涅槃经》，涅槃信仰遂流行大江南北。隋开皇十六年（公元596年），朝廷更成立专门讲读《涅槃经》的团体。随着涅槃信仰的流行，作为佛教艺术题材之一的涅槃造像，也随之产生。

犍陀罗与西域的涅槃艺术

世界上最早的涅槃造像始见于公元二世纪的印度犍陀罗浮雕中，一直延续到公元五世纪。其特征是释迦右胁向下，枕右手，左手伸直放在身上，双足相叠，横卧于寝台上，以示释迦涅槃。佛家称这种姿势为“狮子卧”，跟凡人去世的仰卧姿势不同。它象征释迦达到一种“常乐我净”的永恒境界——不死之“死”。围绕在周围的，有末罗族的世俗男子、魔王与魔女，诸天中之梵天、帝释天、密迹金刚力士、树神、城镇女神，诸比丘中之阿难、阿那律、优婆摩那、须跋陀罗、迦叶等。犍陀罗涅槃造像与小乘涅槃经典关系密切，就其总体而言，图像与经典吻合，一般是作为佛陀生平故事画中的一个情节出现，而非独立的经变画。

随着佛教东渐，大约在公元四世纪，新疆的克孜尔石窟(在古龟兹)出现涅槃经变，并成为主要的塑、绘题材之一。现存绘有涅槃壁画的洞窟，占有壁画洞窟一半以上。以风格而言，大约公元四五世纪的作品受犍陀罗艺术影响较大，如释迦作“狮子卧”，身后画圣众举哀，头侧画须跋陀罗身先入灭，脚后画迦叶抚摸佛足等。六七世纪的涅槃经变中新出现了火化佛身、八王争舍利、首次结集、阿阇世王闻佛涅槃而闷绝及苏醒等情节。



涅槃艺术的传入与演变

中国南方涅槃造像大约始见于公元四世纪上半叶。《世说新语》载东晋太尉庾亮（公元289—340年）曾在佛寺中看见卧佛像，亦即涅槃像。《世说新语》还记述东晋司空顾和（公元287—351年）领着孙子与外孙到佛寺看见佛涅槃像，佛的弟子中有的哭泣，有的不哭泣。可见当时的江南佛寺里，已经出现佛弟子围绕的涅槃造像，可惜这些造像早已失传。

与南方相反，北方的涅槃造像缺乏文献记载，但现存实物既早且多。最早的是连云港市孔望山传为东汉末的涅槃造像，共刻五十七个人物，释迦居中，仰面而卧。其余人物分层逐段刻在释迦像周围，面向释迦像，神情悲戚哀痛。如果此说可以成立，那么中国涅槃造像的最早年代，就与犍陀罗涅槃图像的年代不相上下了。

北朝时的涅槃造像遗物较多，现存十九铺，其中十四铺是仰卧的，这也是汉地与西域涅槃像之间最显著的区别。汉地盛行仰卧涅槃造像，可能由于早期多数画师塑工尚不理解佛教“涅槃”的深层含义，以为“涅槃”就是死，所以用汉地传统的死人仰卧入棺来塑造释迦的涅槃形象；另外五铺涅槃造像受犍陀罗、克孜尔等地的影响，释迦都是右胁枕手累足横卧。至于汉地涅槃造像中环绕在释迦涅槃周围的哀悼人物，大致有痛不欲生的世俗弟子（即末罗族的世俗男子），以摩诃迦旃延为首的众多出家弟子；闷绝倒地的阿难；抚摸佛足的迦叶；最后供养的纯陀；从忉利天下凡的佛母；泪污佛足的百岁贫妇；操办丧事的力士；歌呗赞叹的天人等。汉地早期涅槃造像所依据的佛教典籍，不局限于某一部佛经，而是糅合诸《涅槃经》创作而成的。还须一提的是西千佛洞第



8窟涅槃图中，有一人身穿红色胡服，白眉长须，站在释迦佛胸前下部，有人认为是给释迦佛治病的古代印度神医耆婆。不过因手部模糊，已难辨识手势，未有定论。

敦煌壁画中的涅槃图像始见于北周，现存两铺。其中一铺已由仰卧演变为半仰卧式；另外一铺完全是西域卧式。这两铺涅槃图，说明敦煌是汉地与西域两种涅槃卧式的相遇地与融合地。



114　莫高窟第158窟内景

洞窟紧靠西壁设1.43米的通长大台，台上塑涅槃像，身长15.6米。窟顶中央及四坡画“九方净土”，加上佛坛中间所画“下方净土”，共同组成“十方净土”。地面紧靠南壁塑迦叶佛立像，紧靠北壁塑弥勒佛倚坐像，以及西壁佛坛上的释迦涅槃像，共同组成竖三世佛群像：过去世佛迦叶、现在世佛释迦牟尼，以及释迦涅槃后接班的未来世佛弥勒。就整体布局而言，尽管塑像壁画主要是突出涅槃，但也强调极乐世界，据此可知窟主可能是一位净土信仰者。

中唐　涅槃经　莫158



115　涅槃图

绘于北周时瓜州刺史建平公于义开凿的第428窟西壁。"涅槃图"与"树下诞生图"并列，显然属于佛传故事画的一部分。画面以四棵娑罗树为背景，树上开满小白花，增强了画面的悲哀气氛。释迦牟尼佛头枕方枕，两手伸平外露，半仰卧于床上，说明这是中原风格。释迦身光背后，画两排弟子，后排十一身，深目高鼻，穿白衣，是末罗族的世俗男子；前排十一身，均有头光，乃出家弟子；释迦足前跪一人，穿白衣，无头光，这是表现百岁贫妇，自伤贫穷，泪污佛足。

北周　涅槃经　莫428　西壁

第一节 远鉴西域 近法中原

隋代(公元 581—618 年)

隋朝立国,对佛教南“义”北“禅”兼收并用。隋文帝从全国召集名僧到长安,建立五“众”(一说二十五“众”),就是五个研究和弘扬佛法的组织,并以“涅槃众”位列第一,可见隋朝对《涅槃经》的高度重视。皇家的推广,使涅槃信仰进而影响当时的艺术创作。名画家如杨契丹、郑法士及展子虔,都到过寺院画“涅槃变相”、“灭度变相”及“八国王分舍利”等《涅槃经》情节。

隋代的涅槃经变,是中国涅槃信仰的产物,更是中原与西域文化交流的结晶。隋朝曾雄心勃勃地经营西域,西域诸国也愿与隋朝往来,客商僧侣,往来相继。大业五年(公元 609 年)二十七国使者云集张掖,成为千古美谈。在交流中,西域与中原两种不同风格的涅槃经变,也相撞于敦煌,出现了一枝新奇葩——敦煌涅槃经变。

东西特点交映的第 295 窟

隋代敦煌涅槃经变现存三铺,分别绘于第 295、280 窟人字坡西坡,第 427 窟前室西顶(经宋代重绘)。这三窟均为单幅多情节,形式内容大同小异,今以第 295 窟为例,详加评介。此外,第 420 窟窟顶北坡与西坡的法华经变中,穿插了许多涅槃经变情节,也在此一并论述。

首先,第 295 窟涅槃经变的构图形式,远鉴西域,并加以中国化,形成一种独特的涅槃经变。释迦涅槃像位于画面中心,占经变三分之一的空间。故事则以单幅多情节形式来表现,把不同时间、不同空间发生的事件,巧妙地组织在释迦涅槃像周围。这种单幅多情节构图的主题突出,情节分明,和谐紧凑,体现了古代画师既善于吸收外来文化,又善于创新的卓越才能,堪称六七世纪之交涅槃经变杰作。

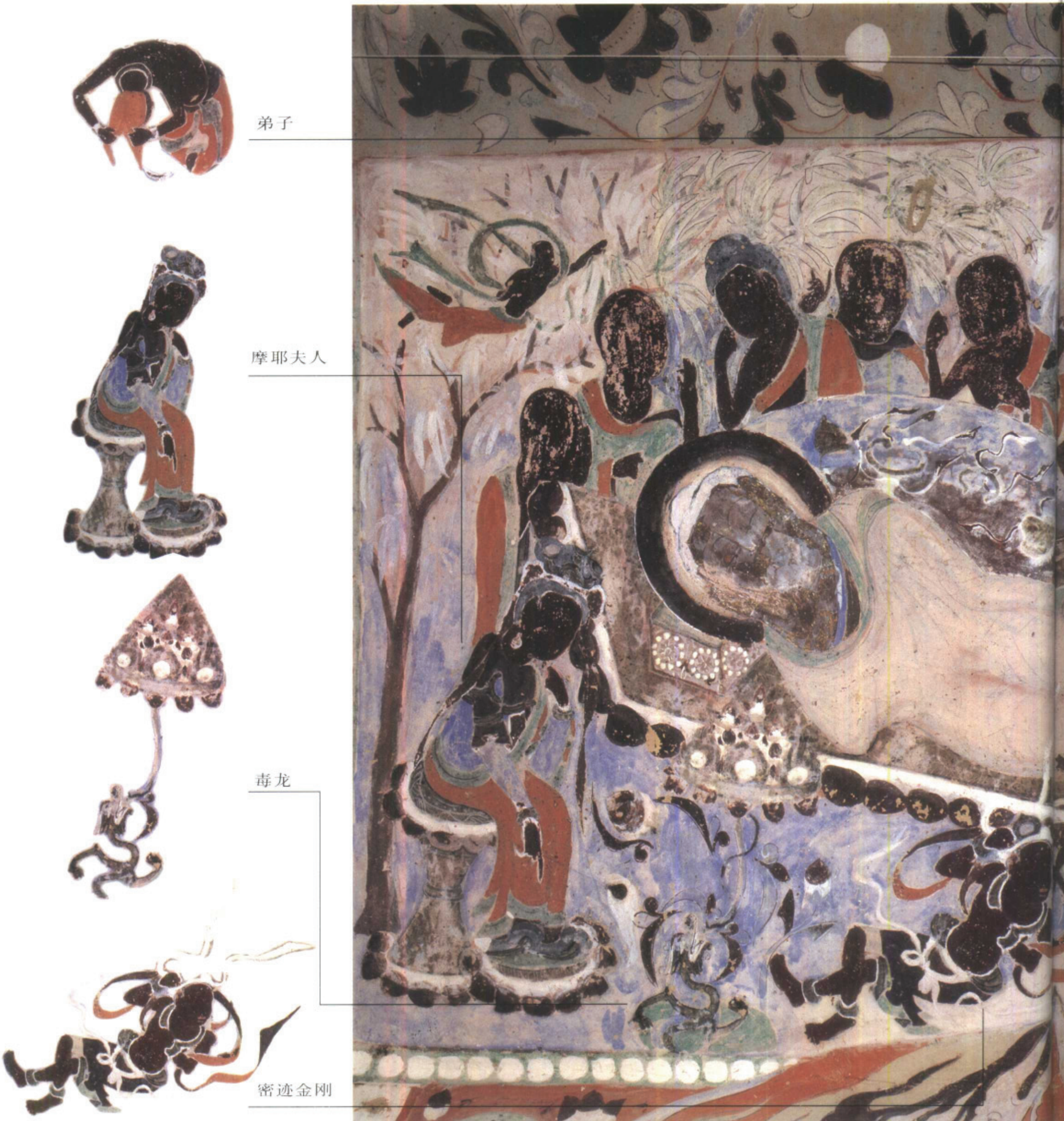
其次,隋代“涅槃众”诸涅槃师对大乘《涅槃经》的深入研究和广泛弘传,使画师领悟到大乘涅槃的深层含义并非真死,而是借“死”来表现永生。故此,第 295 窟的释迦涅槃像,不再以一般人去世的仰卧式来表现,而改用盛行于印度、西域涅槃绘塑的“右胁式”(即“狮子卧”)来象征佛陀之“死”。这是敦煌涅槃经变发展过程中的转折性变化。

最后,儒家历来攻击释家不孝,无父无母。释家为了适应汉俗,隋代的涅槃经变中特意渲染与孝道有关的佛母吊丧,将摩耶夫人画于释迦头侧的显著位置。从文献而言,释家这一番苦心在南朝齐时译的《摩诃摩耶经》卷中表露无遗。经中说释迦为了教育后世不孝众生,便死而复生,与母相见。这种思想在唐代前期的涅槃经变中,表现得更为详尽生动。

涅槃法华二经混合的第 420 窟

第 420 窟窟顶的涅槃经变内容属

法华经变的一部分，与法华经变交织在一起，情节亦多，布局颇为零乱。北坡东侧“双树涅槃图”的形式，与第295窟的大致相同，只是人物大增。其右上画“抬棺图”，“抬棺图”下部画“焚棺图”，有两人身穿俗装，面向大火，手舞足蹈，按照《大般涅槃经》的说法，这是表现天人作妙伎乐，歌呗赞叹；“焚棺图”左下侧画由无边身菩萨变现出来的东方意乐美音佛国的极乐景观。北坡西侧很可能是依据昙无谶译《大般涅槃经》卷一《寿命品》绘制的天上诸神与人间众生请佛接受最后供养，其中可辨识的有四大天王、阿修罗等。第420窟窟顶西坡北端与北坡接连处，画涅槃经变中象王、鸟王、牛羊王作最后供养，动物描画得栩栩如生。


弟子
摩耶夫人
毒龙
密迹金刚











116　涅槃经变

此图以娑罗双树为背景，树上盛开的小白花，增强了涅槃的悲哀气氛。释迦牟尼"狮子卧"于寝台上，双目半合，象征他并非真死，而是进入"常乐我净"的境界。释迦身后画一佛、二菩萨、五比丘、二世俗弟子，象征十方诸佛，亿万菩萨，僧俗弟子，见佛涅槃，悲号啼哭，不能自持。其中有两位世俗弟子"举手拔发"，反映了古代印度等地的丧葬礼俗。构图严谨优美，不失为隋代涅槃经变的杰作。

此图出现佛像和菩萨像，表明这是大乘涅槃经变。

隋　涅槃经　莫295　人字坡西坡





117　天人散花供养

《大般涅槃经》说释迦佛涅槃后，诸天于空中散花供养。也有人说这是表现《长阿含经·游行经》中的"双树神"。不过从飞天双手的动作来看，散花供养比较切题。

隋　涅槃经　莫295　人字坡西坡

118　佛母摩耶夫人

《摩诃摩耶经》卷下说：佛母摩耶夫人得悉释迦涅槃后，即从忉利天上，叆叇云飞，直到娑罗双树间，前至佛所，作头顶礼敬。图中这位贵妇即佛母摩耶夫人，她头戴宝冠，穿华丽服装，外披袒右肩红色袈裟，坐束腰莲座上，上身前倾，左手支颐，右手抚膝，向佛默哀。也有人说这是弥勒菩萨。

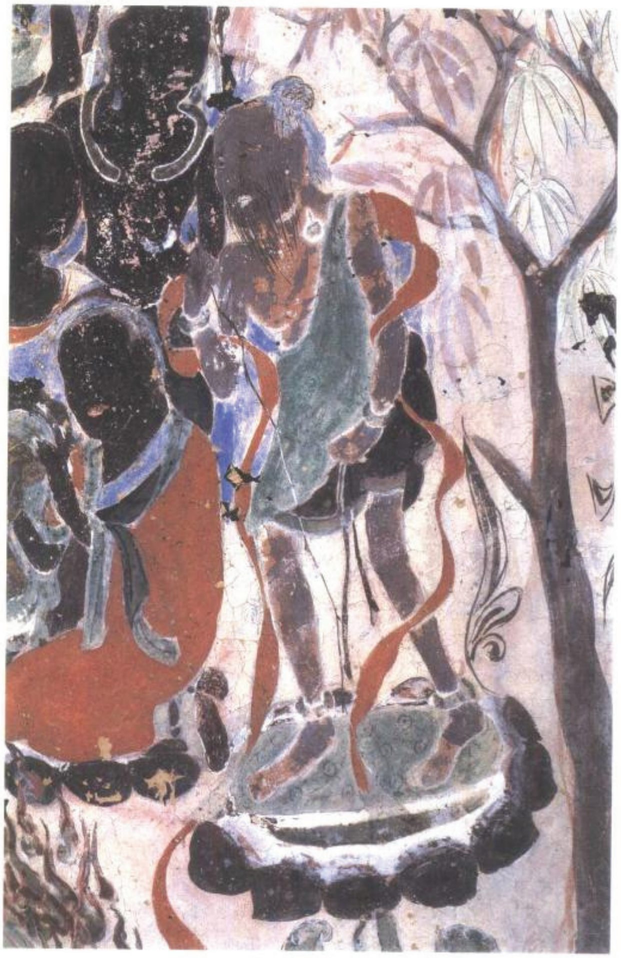
隋　摩诃摩耶经　莫295　人字坡西坡



119　毒龙吸珠

《摩诃摩耶经》卷下云：释迦在娑罗双树间行将涅槃时，其母摩耶夫人在忉利天上做五大恶梦，其中第四恶梦是：有四毒龙，吸如意珠。此图中的毒龙，昂首张口，吞吸莲枝上堆放的如意宝珠，刻画相当生动。此情节不见于西域与中原的涅槃经变，为敦煌所独有。

隋　摩诃摩耶经　莫295　人字坡西坡



120　外道

《大般涅槃经》云：迦叶在外，听说释迦即将涅槃，带领五百比丘，赶路疾归。恰有一手拿花朵的外道告诉迦叶，释迦涅槃已经七天，即将火化。图中这一老者，着外道装，左手执杖，右手似拿花朵，站在莲座上，似在讲话，可能就是那个外道。人物刻画很有生气。

隋　大般涅槃经　莫295　人字坡西坡



121　须跋陀罗身先入灭

《大般涅槃经》云：释迦佛的关门弟子须跋陀罗，不忍看见佛先入灭，请求自己身先入灭。图中结跏趺坐于大火中的比丘就是须跋陀罗，佛家称之为“火界三昧”，即由自己身上发出火焰的一种禅定。这个图像最早见于犍陀罗涅槃图中。

隋　大般涅槃经

莫295　人字坡西坡

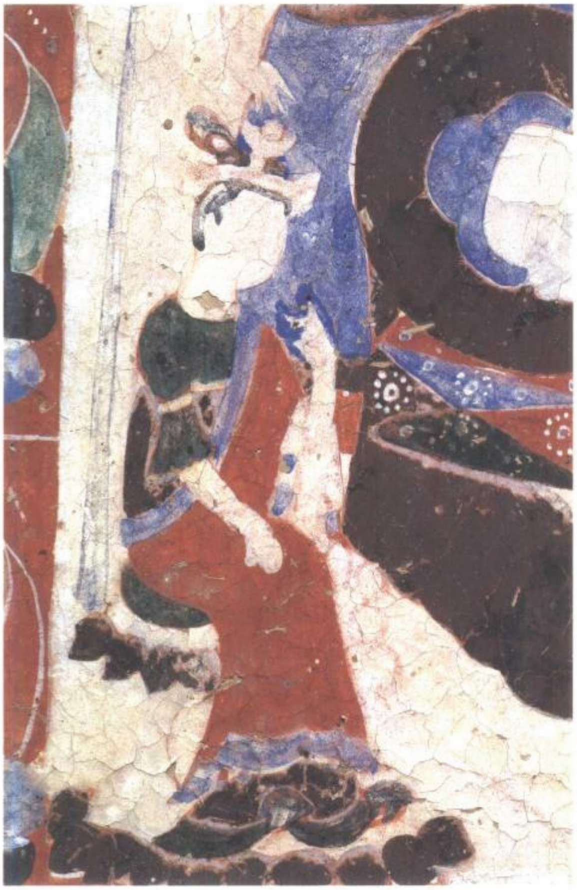


122　密迹金刚力士倒地

《佛入涅槃密迹金刚力士哀恋经》云：释迦佛初入涅槃时，密迹金刚力士见佛灭度，痛不欲生，闷绝倒地。图中这位仰倒于地的力士就是密迹金刚。此乃佛教护法神之一，因其亲近佛，愿闻佛之秘密事迹，故名。

隋　佛入涅槃密迹金刚力士哀恋经
莫 295　人字坡西坡





123　涅槃经变

此图与第295窟涅槃经变大同小异。色彩方面，在粉白底色的衬托下，身穿大红袈裟的释迦牟尼佛涅槃像，显得格外醒目。

隋　涅槃经

莫280　人字坡西坡

125　佛母摩耶夫人

图中的贵夫人上身穿长袖窄衫，两肩似削，下身穿拖地长裙，裙腰高束，与隋末唐初第 390 窟女供养人画像中的达官贵夫人服装基本相同，足以证明她不是弥勒菩萨，而是从忉利天下来吊丧的佛母摩耶夫人。

隋　摩诃摩耶经

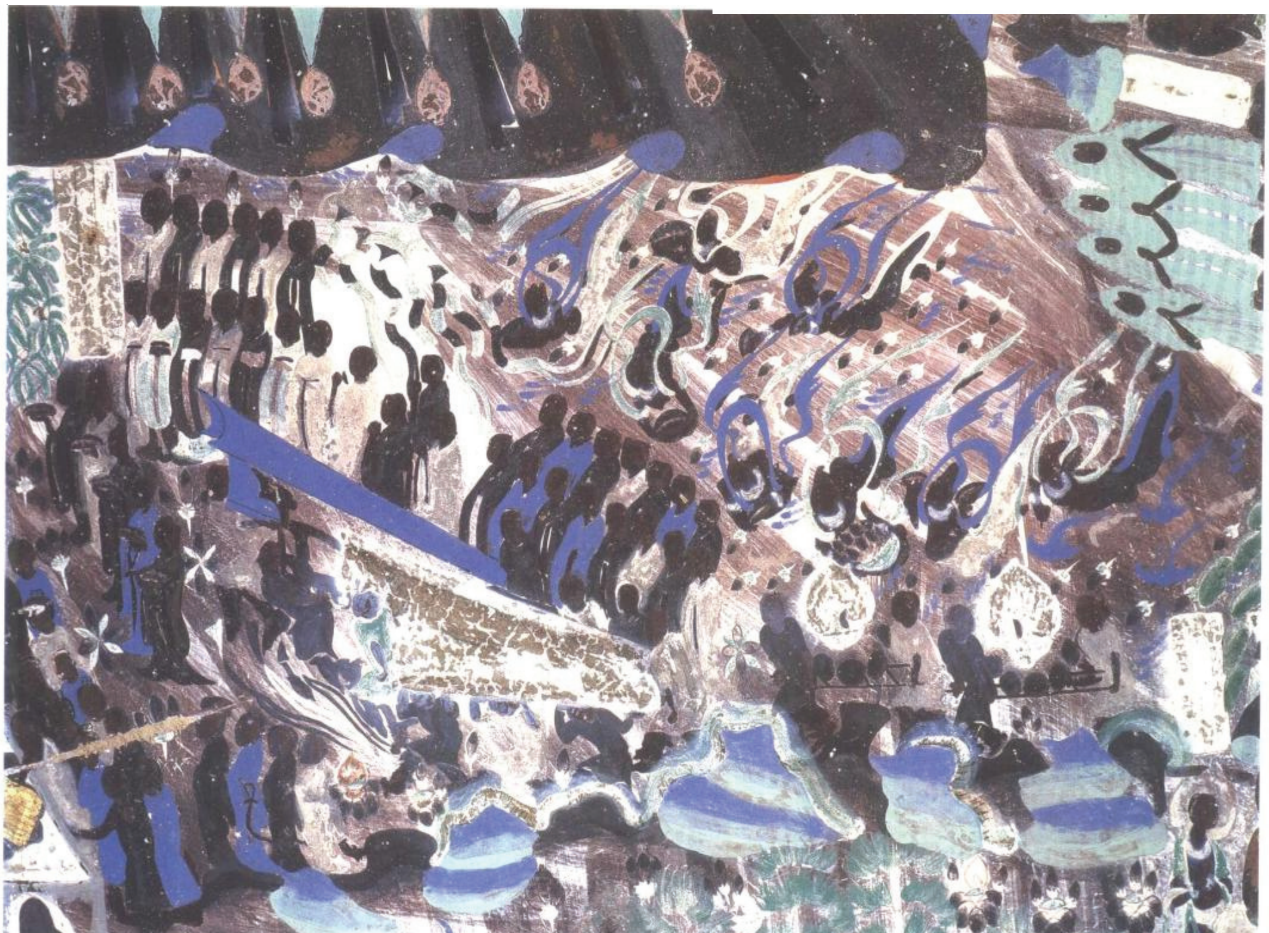
莫 420　人字坡北坡



126　抬棺

按照《大般涅槃经》的说法，鸠尸那城诸大力士顺从天意，共抬佛棺，绕城一周，从北门入，停在城中心，以便诸天随意供养。此图表现六个力士用力抬着佛棺，艰辛前进。两侧送殡四众簇拥，后边四人抬着两颗摩尼宝珠供养，诸天于天空散花供养。这可能是中土涅槃经变中最早出现的抬棺图。

隋　大般涅槃经　莫 420　人字坡北坡





127 焚棺

《菩萨处胎经》卷七《复本形品》说：佛棺安置妥当后，迦叶举火点燃焚烧。图中熊熊大火正在燃烧佛棺，周围四众簇拥致哀。右上立一比丘，双手似拿火炬，当为迦叶。“焚棺图”在克孜尔石窟极为盛行。

隋　菩萨处胎经・复本形品

莫420　窟顶北坡



128 鸟王最后供养

在背山面水、垂柳成荫的环境中，释迦佛结跏趺坐于柳荫下的莲座上，佛前及下部画了一群各种各样的鸟，或静立，或飞翔，或嘴衔花草，均面向释迦。按照昙无谶译《大般涅槃经》卷一《寿命品》所说，诸鸟王惊悉释迦即将涅槃，飞来请佛接受他们的最后供养。然画中尽是活泼好动的鸟儿，不见他们惊恐悲哀。由此可见隋代敦煌画师“师法造化”的写实精神。

隋　大般涅槃经・寿命品

莫420　窟顶西坡



129　牛羊王最后供养

释迦坐在双狮座上，似在最后说法。佛前上部聚集一群羊，下部共有八头公牛，分列两排，昂首听法。按照昙无谶译《大般涅槃经》卷一《寿命品》所说，这是“牛、羊”得知释迦佛即将涅槃，惊慌赶来，求佛接受他们的最后供养。画师以熟练的技巧，将牛、羊的神态生动地表现出来。最有趣的是画师在牛群最后画了一头母牛，回头抚舔着正在吃奶的小牛，舐犊深情，跃然壁上。这一小小的插曲，为各种版本的汉译《涅槃经》中所无，纯属画师的抒情之笔。

隋　大般涅槃经・寿命品

莫420　窟顶西坡

第二节　气韵象形　全然唐风

初唐(公元618—704年)



初唐八十七年间，涅槃信仰似颇反常：莫高窟仅存一铺涅槃经变，比隋代还少。敦煌写经也存在这种情况，有明确纪年的敦煌《涅槃经》写本中，隋代多达二十二件，初唐却只有四件。可能因为新兴的天台、三论诸宗势力的影响，不再有以独讲一经著名的涅槃师了。

释迦涅槃连环画——第332窟

现存初唐唯一的涅槃经变，绘于圣历元年（公元698年）建成的第332窟，是莫高窟首见绘塑合璧的涅槃经变。西壁龛内有释迦涅槃像和残存的两身哀悼者小塑像，龛壁绘娑罗树及佛母哀悼释迦的壁画。但此窟最受人瞩目的，是南壁的大型涅槃经变，高3.7米，宽6.08米。此经变据初唐译《大般涅槃经后分》两卷增加了情节，因此画面较隋代丰富。画面安排也很特别，先从下面向左看，接着在上面往右看。现依次简述如下：

❶▷　右下一开始，是“临终遗教”和“双树病卧”图，按《大般涅槃经后分·遗教品》，释迦向弟子、菩萨等道出《涅槃经》中“常乐我净”的真义，并劝他们精勤护持《涅槃经》。❷▷释迦说法后，右胁卧于床上，众人不知释迦是否涅槃，“皆悉慌乱”。

❸▷　“入般涅槃图”刻画众人在释迦涅槃之后，痛不欲生的情况。

❹▷　“入殡图”综合几种经的记载，绘释迦涅槃后，众人不知如何入殓。后得帝释天相告，才知道应以转轮圣王的规格，并制作金棺等物入殓圣体。

摩耶夫人惊闻噩耗，即率天女乘云赶来，可是释迦已经入殓，摩耶夫人悲痛不已。“棺盖自启为母说法图”描述◁❺ 佛闻母哭，即以大神力启棺而起，向母亲说法。上述情节是按《摩诃摩耶经》卷下加上的，藉以宣传儒家特别强调的孝道。有谓《摩诃摩耶经》是中国僧侣编写的“伪经”，经中直言不讳：如来为教育后世不孝众生，从金棺出，“用报所生恩，示我孝恋情”。儒释之争是唐代一个大问题，并且往往与政治挂钩。儒家攻击释家不孝，“削发而捐君亲”。释家遂按中国国情需要，在《涅槃经》中添加一些儒家孝义，佛教因而进一步中国化。此图就是佛教中国化的见证。

释迦为佛母说法后，棺盖自合，“出殡图”即绘画出殡仪式。与隋代第420◁❻ 窟不同，抬棺的不是诸大力士，而是诸大比丘，这是因为画师依据的佛经不同。此图是按后秦竺佛念译《菩萨处胎经》卷七《复本形品》创作的。此经说：迦叶及五百弟子绕棺七周，在一面立，阿难捉棺西北角，难陀捉棺东北角，诸天在后侍值。画面与经文大致相合，只是把捉棺改为抬棺。更有趣的是画师在佛棺盖上，画了一只雄赳赳的大

公鸡。按照中国传统，鸡主御死辟恶。在十二属相里鸡为酉，酉为西方，西方又被佛家视为阿弥陀佛极乐世界的所在地。据此可知，此雄鸡既有中国传统避凶就吉的含意，又有佛教往生西方极乐世界的象征，反映唐代佛教与中国传统文化的融合。

❼▷ 迦叶等五百弟子送佛棺到宝冠支提，并开始火化。“焚棺图”中只见大火熊熊，燃烧佛棺。

大多数《涅槃经》记载火化之后，以摩竭国阿阇世王为首的七国国王，带兵前来，要求与拘尸那国分舍利，险些酿成战争。幸得一位香姓婆罗门劝告，八国才能达成协议，平分舍利，各自归国起塔供养。但画师在“八王争舍利图”中，创作了一幅以战争争夺舍利的画面。这显然与经文不符。诸经中唯独《菩萨处胎经》卷七《复本形品》说：八国国王争分舍利，随力大小，各自持归供养。于是，喜欢争强斗胜的武则天时代的艺❽▷术家，便选了这段经文来画了一幅战争图。此图是中国现存最完整、描绘最生动、艺术水平也最高的一幅“八王争舍利图”。“八王争舍利图”在新疆拜城克孜尔石窟很盛行，一般画七国军队包围拘尸那城，画面很生动。麦积山北魏晚期窟也有，可惜画面损坏严重。

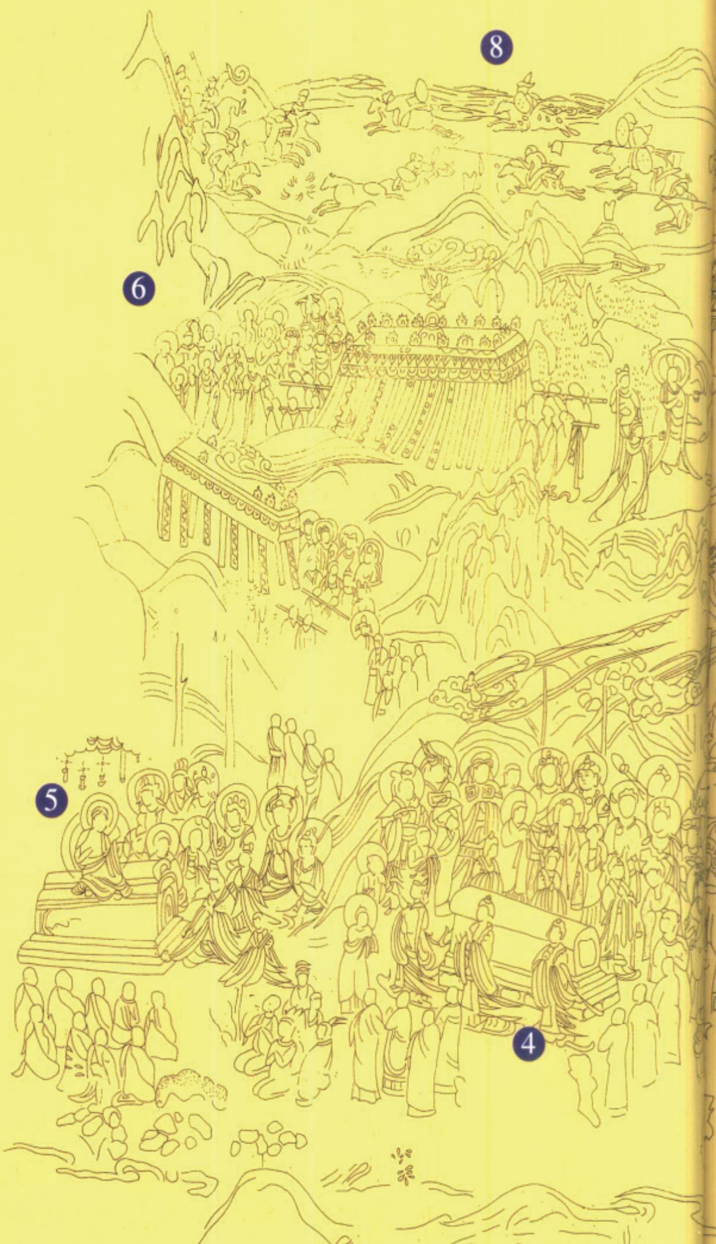
最后一组画面是“起塔供养图”。

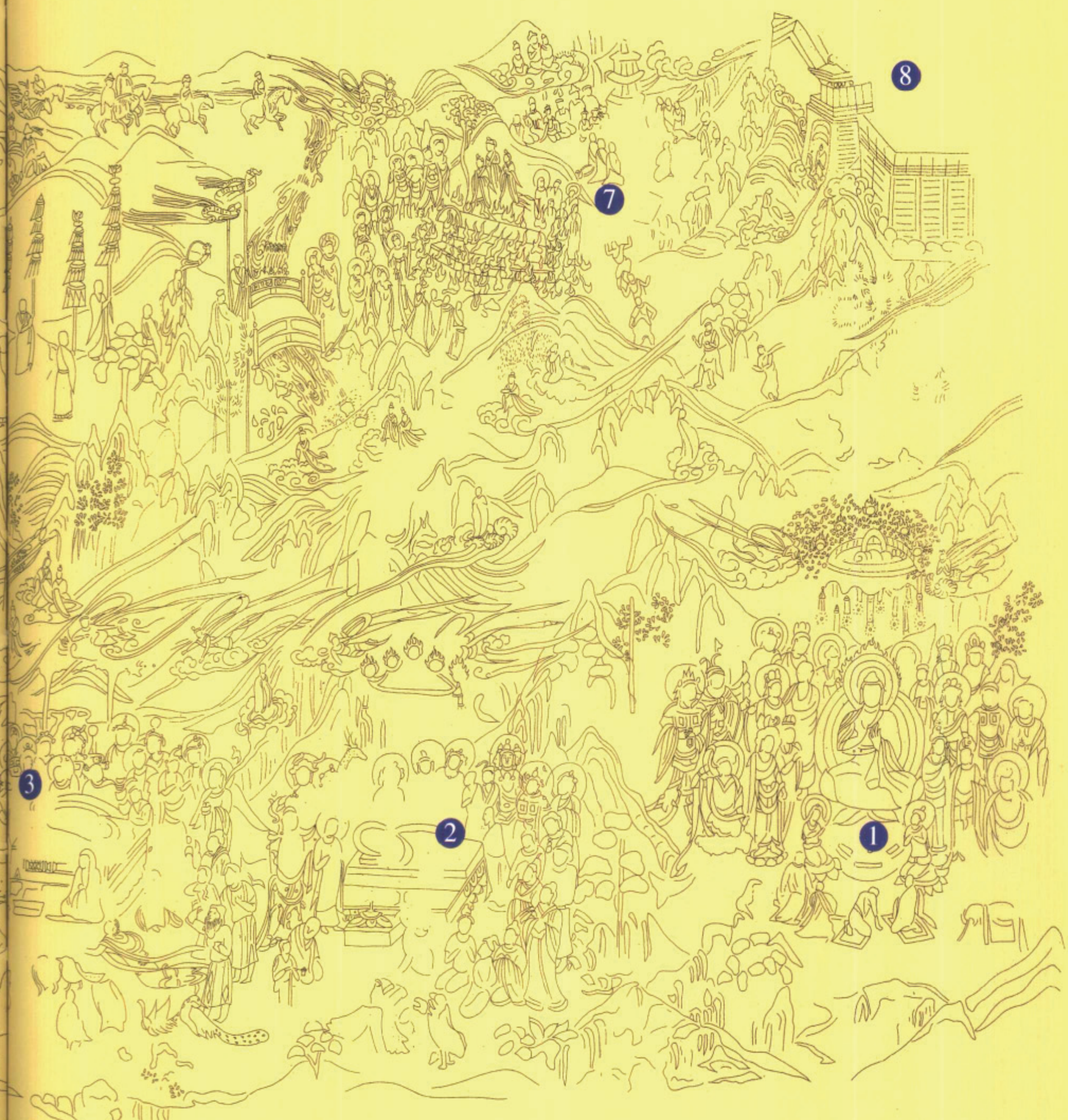
初唐涅槃经变的意义

初唐的这一铺涅槃经变有划时代的意义。第一，发展成多幅多情节，有连环画形式的新型涅槃经变，而且内容丰富，布局灵活自由，没有固定格式的限制。第二，气韵全然唐风，虽然主要的故事情节还是出于佛经，但人物造型、气质、服饰完全唐化了。第三，画面大，气势雄伟，原来线描精细，色彩富丽，可惜剥落。第332窟这种新型涅槃经变，绝非敦煌土生土长，而是源自中原高度发达的佛教艺术。

敦煌初唐涅槃经变少，唯一一铺出现于武则天时，也应与中原局势有关。山西临猗县大云寺原有一件刻于天授三年（公元692年）的造像碑，铭文载此碑是武则天称帝后为她作的涅槃经变，内容跟六年后建成的第332窟涅槃经变基本相同。显然，第332窟的涅槃经变是受中原影响而绘制的，所不同的是石窟空间宽广，画师可以尽情发挥，并且有所创新。这类涅槃经变出现于中原山西到河西走廊的敦煌，应与武则天制造称帝舆论有关。因为敦煌遗书有《大云经疏》，曾把武则天附会为《大方等无想经》中的天女净光，这天女在释迦佛世时，听闻涅槃经义，即可当国王。另外，《大云经疏》又说武则天是未来世佛弥勒下生，在现在世佛释迦涅槃

之后，便能成佛。古人往往认为佛国的佛陀与人间的皇帝是同一回事，故此武则天便刻意宣传释迦涅槃，以利她这位弥勒继位。为了攀附皇权，寺院、石窟中出现涅槃经变，也就顺理成章了。或许在这种政治、宗教思想的影响下，敦煌大姓李克让建功德窟第332窟，就在西壁龛及南壁作涅槃经变，主室塑巨大的过去世迦叶佛、涅槃的现在世佛释迦牟尼和业已得道的未来世佛弥勒。第332窟建成时，武则天已称帝，窟中未来世佛的弥勒没有塑为菩萨像。两者关系或可见一斑。





第 332 窟南壁涅槃经变示意图

画面可分九组，首五组在下列，从右至左看；后四组在上列，由左返右铺展。



130　入殡

释迦圣体已入殡。两飞天在天空散花供养。菩萨、弟子、天龙八部等圣众围绕佛棺，合十哀悼，摩耶夫人及二天女则右旋告别遗体。人物神态潇洒，天衣飘飞，是典型的初唐风格。

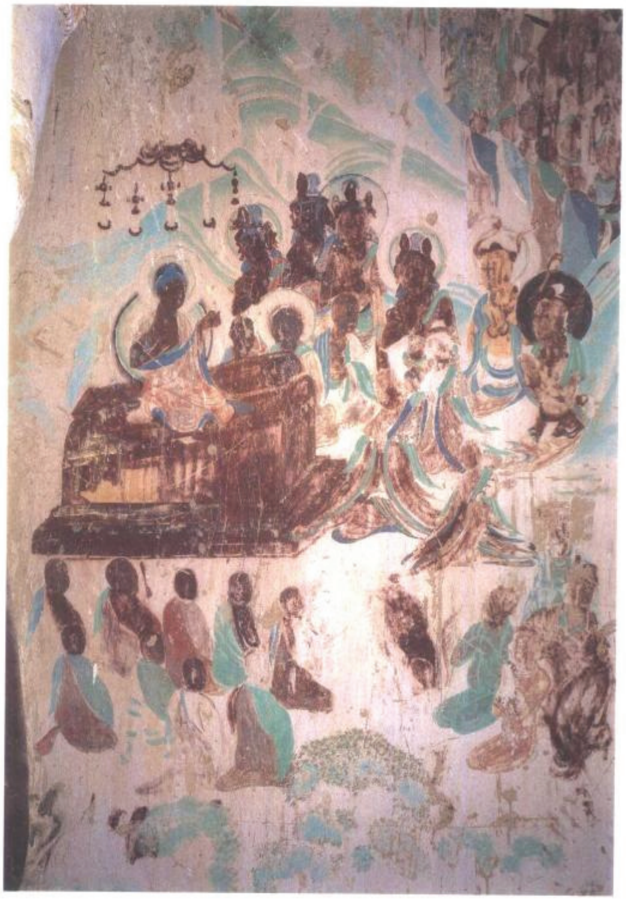
初唐　涅槃经　莫332　南壁



131　佛母奔丧

佛母摩耶夫人领诸天女，离开忉利天宫，乘祥云徐徐降临娑罗双树间，凌虚行空，满壁风动。若非高手，难以有此杰作。

初唐　摩河摩耶经　莫332　南壁



132　棺盖自启为母说法

释迦坐在棺盖上为母说法。摩耶夫人及二天女，跪在佛前聆听。同时听法的还有佛国的圣众和人间的四众。

初唐　摩诃摩耶经　莫332　南壁





133　出殡

上了山坡，急向右转，改由前后十二个比丘抬棺。佛棺前，有三个持香炉的菩萨，八个执幢幡的比丘导引，行至熙连禅河边，过了桥，就是火化场。按照窥基撰《阿弥陀经通赞疏》卷下所载，西域人命终后，以幢幡为前引，亲友念阿弥陀佛，助死者往生西方极乐世界。从此图看来，西域这种葬俗，在初唐时已经流传到敦煌地区。

初唐　菩萨处胎经·复本形品　莫 332　南壁

134　八王争舍利

两军在恒河岸边激战。右边的七人象征七国，各乘战骑，一手挺长枪，一手握盾牌，奋勇冲杀。最前一人负伤落马。左边画六人骑马持枪，其中三人出阵迎战，三人观战，这是表现拘尸那国迎战的情景。画面右端山后，画六人骑马，朝相反的方向行走，可能是表现七国军队夺得舍利，收兵回国。

初唐　菩萨处胎经·复本形品　莫 332　南壁



第三节 磅礴巨构 盛唐风范

盛唐(公元 705—781 年)

盛唐时期中原继续流行涅槃经变，名画家吴道子、杨惠之、杨庭光和卢楞迦都在佛寺画过涅槃经变。开元年间，王善登也曾在晋南造碑，上刻涅槃经变，主要情节有“入般涅槃”、“棺盖自启为母说法”以及“焚棺”。此碑二十世纪初流散到日本大阪。

敦煌与中原一致，在盛唐七十余年间，莫高窟等地共有八铺涅槃经变遗存下来，包括壁画和塑像。从结构和情节划分，可分单幅多情节及多幅多情节两类(见下表)。其中多幅多情节的巨幅涅槃经变，虽只存两铺，但最能反映盛唐气势雄伟的时代面貌：第 130 窟该铺是开元年间的作品，虽在宋代被严重破坏，但从残存壁画来看，可能与初唐第 332 窟南壁的涅槃经变属同一类型。靠近窟门的“八王争舍利图”尚可看清局部，一匹奔腾着的战马以及马上回身射箭的武士，栩栩如生，赋彩行笔，神采未失，显然出自大手笔。而第 148 窟该铺，则是此节的论述重点。

横贯三壁的大手笔——第 148 窟

第 148 窟是敦煌大姓李太宾于大历十一年（公元 776 年）前建成的功德窟。主室西壁的释迦涅槃像、菩萨、比丘塑像都是后人所为，已失盛唐神韵。盛唐绘涅槃经变始于南壁，经西壁，结束于北壁。这是继初唐第 332 窟涅槃经变发展出来的多幅多情节巨构，并有六十六条墨书榜题，为解读画面提供了第一手珍贵资料。画面分为十组，解读如下：

南壁“临终遗教图”表现释迦佛宣告他即将涅槃，众生若有问题，赶快来问。据榜题可知此图按南本《大般涅槃经》绘制。

西壁共有八幅图，由左至右排列。最左为“纯陀最后供养图”，表现佛默然不受菩萨、诸天鬼神、禽兽王的最后供养，只欣然接受巧匠之子纯陀的最后供养，并宣讲施舍果报问题。相传纯陀向佛供养木耳，佛食后便涅槃。此图亦是按南本《大般涅槃经》绘制。

“入般涅槃图”及“入殡图”表现的释迦涅槃、各人哀悼及入殡情节，与第 332 窟的相近，但在“入般涅槃图”左下侧按《佛入涅槃密迹金刚力士哀恋经》，加上“外道幸灾乐祸”的新情节。

“棺盖自启为母说法图”的故事始

盛唐涅槃经变形式及分布表

形式	壁　画	绘塑合璧	塑像
单幅多情节	莫 120 窟东壁窟门上部 榆 21 窟东壁底层	莫 39 窟西壁龛内 莫 225 窟北壁龛内 莫 46 窟南壁龛内	榆 5 窟
多幅多情节	莫 130 窟东壁窟门北侧	莫 148 窟西壁	

见于《摩诃摩耶经》卷下。入唐以后，敦煌流行由中国僧人依据《摩诃摩耶经》编写的《佛母经》，敦煌遗书中现已找到二十六件。《佛母经》以释迦佛从棺中再生，为母说法为主线，把中国儒家的孝道与佛教思想糅合为一，扩大了佛教的影响力。从壁画榜题中“优波利（离）”的名字来看，此图的依据不是《摩诃摩耶经》，而是《佛母经》。

“金棺自举图”说佛将出殡了，按照《大般涅槃经后分》的说法，拘尸那城内一切士女“贪福善心”，不愿与天人同举佛棺，选派四大力士，最后增至十六大力士，还是举不动。释迦起慈悲心，欲令世间众生平等得福，于是自举金棺，在空中徐徐行进，从西门入，东门出，北门入，南门出，绕城三周，最后行向焚棺场。此图表现的正是金棺自举，出入城门的刹那。敦煌涅槃经变中只有第148窟绘此情节。

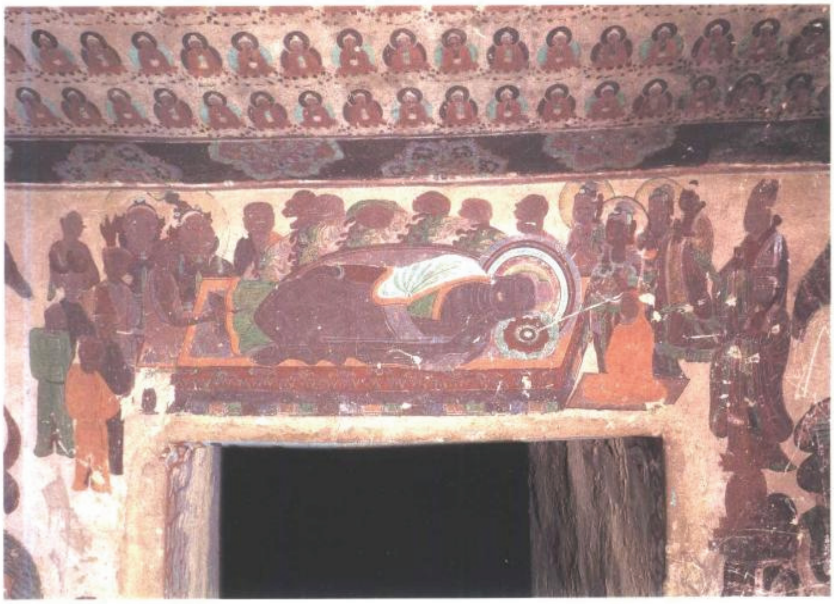
“大出殡图”铺张释迦出殡场面。按《大般涅槃经后分》的说法，释迦金棺是自举到七宝床上焚烧。也许是画师觉得这样不合现实常情，遂改成六个力士，使劲抬棺前进。佛棺前有抬灵塔的力士及执幢幡的菩萨引路，后有四众哭哭啼啼送殡，观之仿佛亲临唐代上层社会的出殡场景。

“香楼焚棺图”，按照《大般涅槃经后分》说，城中一切大众积香木成楼，并置金棺于香楼上，可是大众、诸天神多次点火都不成功。直至迦叶来后，供养完毕，释迦佛才以大悲力，从心胸中发火，金棺燃烧达七日之久。此图画面与《大般涅槃经后分》经文相合。

“求分舍利图”位于“香楼焚棺图”下部，主题是表现诸天、龙神以及以阿阇世王为首的八国国王求分舍利被拒绝，只好“悲恨而还”。这跟第332、130窟中八王为争舍利不惜开战的情节不同。这种转变跟敦煌时局有密切关系。安史之乱后，吐蕃不断侵扰河西，敦煌也危在旦夕。第148窟涅槃经变将“八王争舍利图”，按多数《涅槃经》的记载，绘成和平解决，既合经旨，也顺应民心。

北壁“收取舍利起塔供养”表现释迦火化后，当地拘尸那人分取舍利与起塔供养的情景。此图按《大般涅槃经后分》绘成。

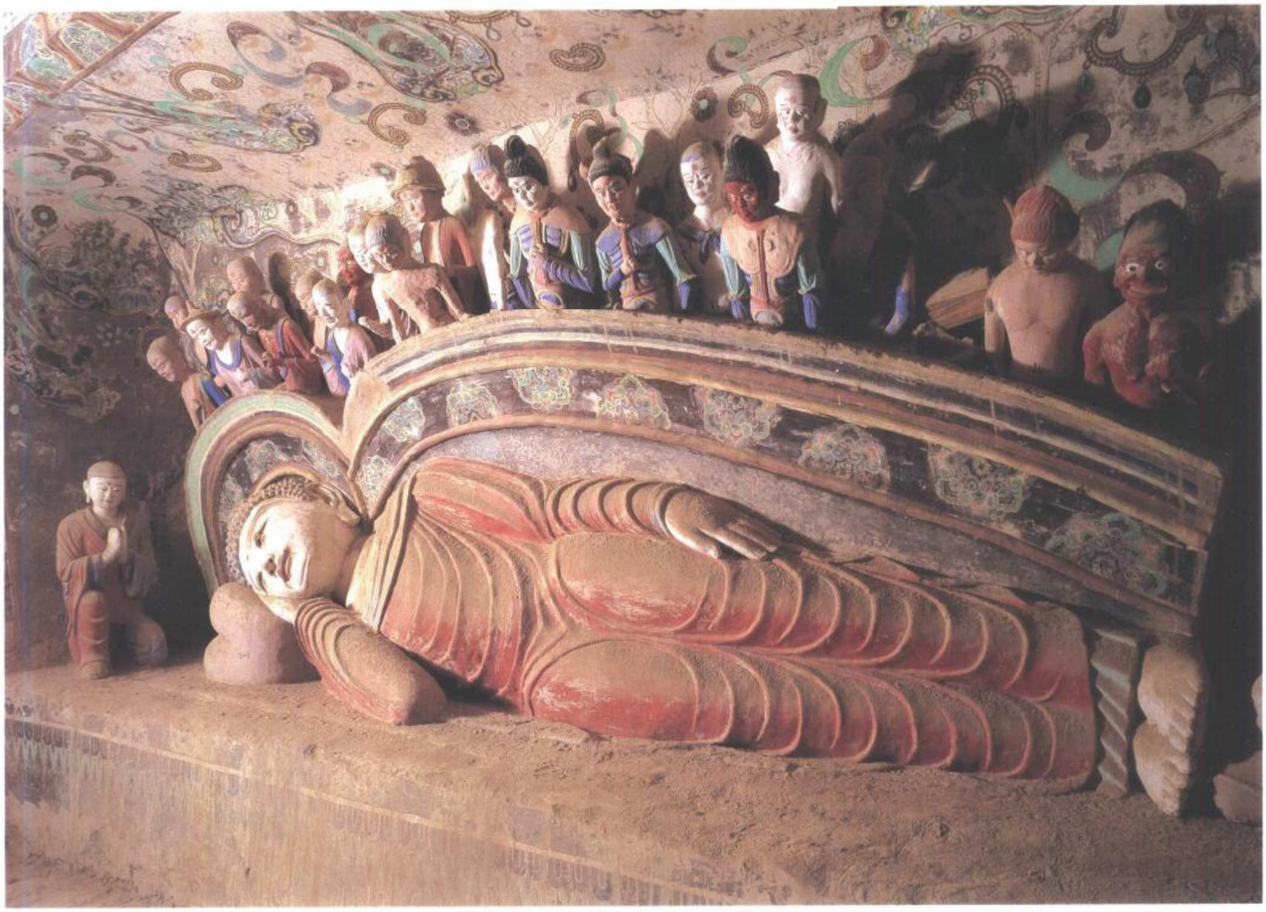
第148窟的涅槃经变是一铺横贯南、西、北三壁的长卷连环式巨幅经变画，高约2.5米，总长23米，气势磅礴，是敦煌壁画中规模最大的涅槃经变。虽有十组画面和六十六个情节，构图布局仍然和谐。出场人物与动物五百多个，描绘生动；而且色彩辉煌，山水秀雅，建筑精严，令观者赏心悦目。



135　涅槃经变

这幅涅槃经变很特别，莫高窟仅此一例。释迦头向南，面向西，左胁而卧。这种卧式，佛家称为"爱欲卧"。按佛教戒律，这种卧式是不允许的，不知此窟为何如此处理？佛陀身后画六个比丘号哭，两侧画诸菩萨、天龙八部以及世俗弟子举哀，头前画须跋陀罗身先入灭，脚部画迦叶礼佛足。

盛唐　涅槃经　莫120　东壁窟门上部



136　涅槃经变

主室西壁开一龛，内塑释迦涅槃像，身长2.9米，为清代所重修。释迦身后诸像，全系清塑，丑陋不堪。唯龛内壁画属于盛唐原作，笔力雄浑，线条清晰，色彩典雅。

盛唐　涅槃经　莫39　西壁龛内





137　佛母奔丧

佛母摩耶夫人惊悉爱子涅槃，急忙从忉利天宫前往娑罗双树间。此图描绘的是佛母与天女下凡的刹那间，乘云行空，风吹云移。佛母注视着人间，焦急不安。左侧天女回视佛母，似在劝慰。

盛唐　摩河摩耶经　莫39　西壁龛内

138　佛母返回忉利天宫

佛母听完佛陀再生说法后，不忍目睹火化佛体，遂先返回忉利天宫。此图描绘的是佛母率天女乘祥云，冉冉升空，返回忉利天宫的刹那间。从人物造型到衣冠服饰，全是大唐宫妃的写照。

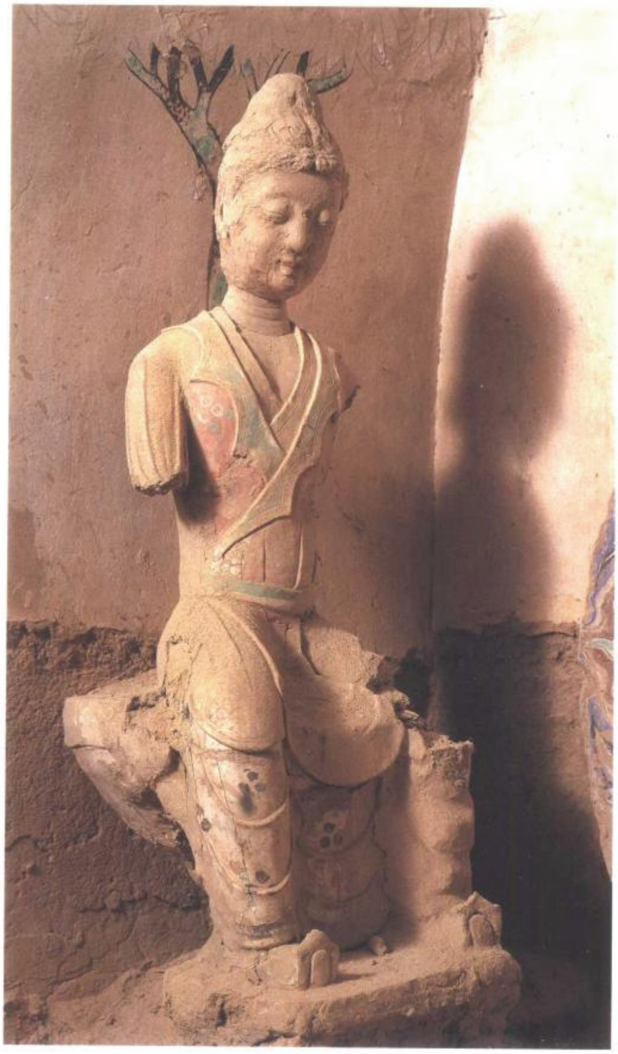
盛唐　摩河摩耶经　莫39　西壁龛内



139　涅槃经变

龛壁绘八棵娑罗树。龛内塑释迦涅槃像，身长 1.85 米。释迦身后原塑的举哀群像，现只残存天王、弟子像各一。释迦头前塑佛母摩耶夫人，脚后塑须跋陀罗身先入灭，均属盛唐原塑，而且都是仅存孤品，十分珍贵。

盛唐　涅槃经　莫 46　南壁



140 佛母摩耶夫人

摩耶夫人穿交领襦、下穿裙，脚踏云头鞋，坐在仰莲座上，神情哀伤。这是莫高窟仅存的摩耶夫人塑像。虽然残缺，但十分珍贵。

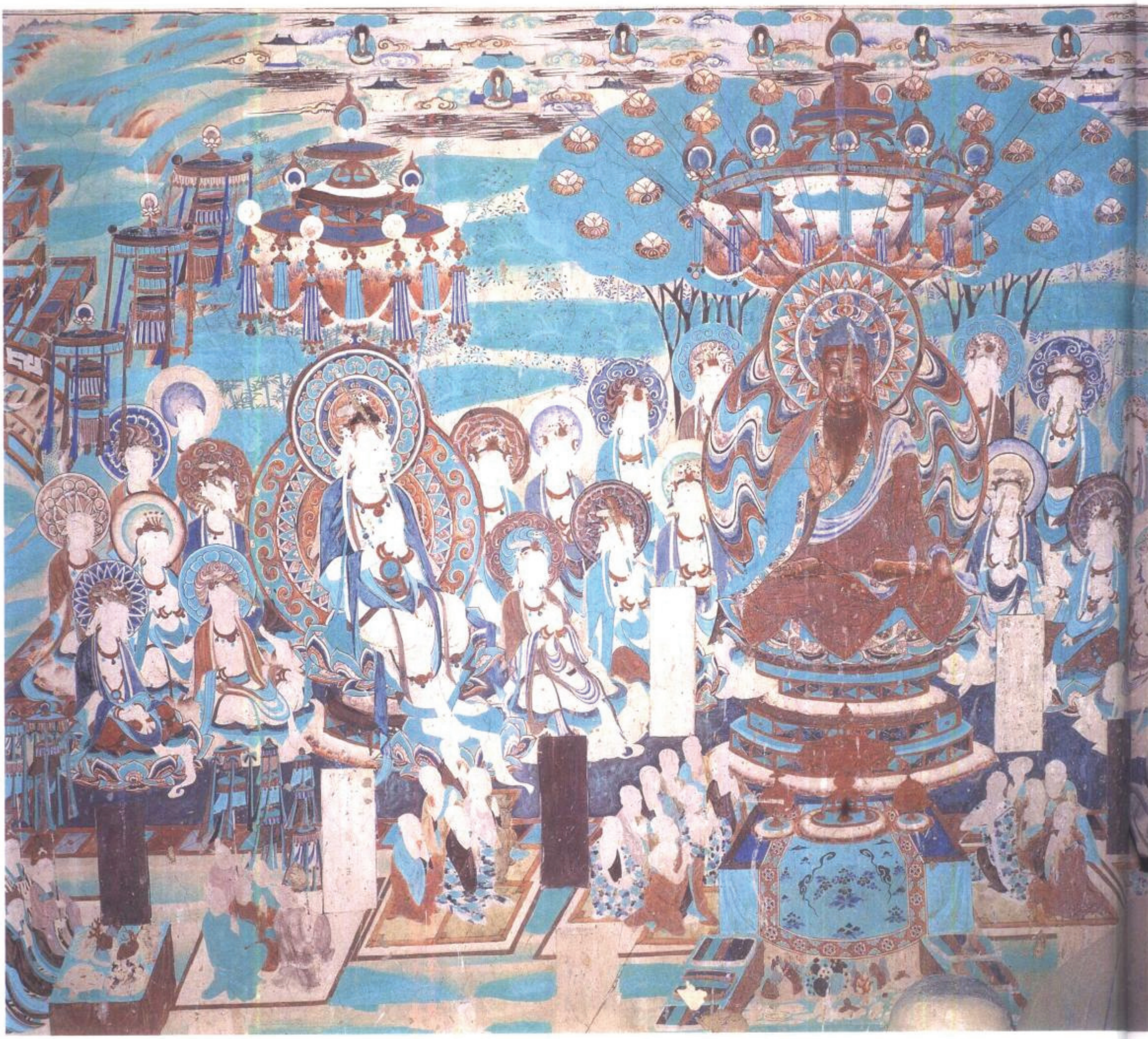
盛唐 摩诃摩耶经 莫46 南壁



141 须跋陀罗身先入灭

须跋陀罗身穿披头通肩袈裟，闭目沉思，表示他已深入禅定，身先入灭。刀法利落，具有绘画中意到笔不到的写意风格。

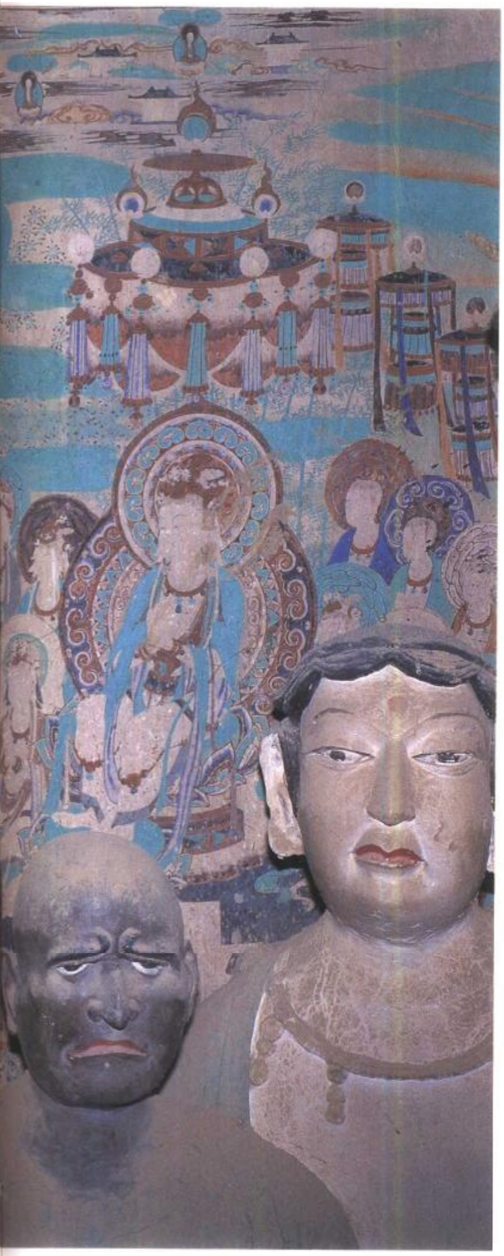
盛唐 大般涅槃经 莫46 南壁龛内



142　临终遗教

释迦结跏趺坐于莲座上说法，面门放光，遍照三千大千佛国世界。佛座前绘宝池莲花，象征释迦净土。左右两位上首菩萨为海德菩萨与无尽意菩萨。根据榜题，他们是前来劝佛不要涅槃，接受他们的最后供养。图中还有以摩诃迦旃延为首的诸大弟子，善贤为首的诸比丘，还有世俗的优婆塞、优婆夷以及毗舍离国王、夫人等。

盛唐　大般涅槃经后分　莫148　南壁







143　纯陀等最后供养

释迦居中说法，佛座前陈列各种供品。根据壁画榜题，两侧画无边身菩萨、大梵天王、三十三天、魔王波旬、诸鬼神王、龙王海神以及诸禽兽王等，请佛接受最后供养。说法图右下角五人均穿世俗装，向佛席地而跪，请佛接受他们的最后供养，此即佛经所说的"纯陀与其同类十五人俱"。

盛唐　大般涅槃经·纯陀品

莫148　西壁南端

144　毗沙门天王等最后供养

根据壁画榜题，此图是以毗沙门天王为首的"诸鬼神王"最后供养释迦牟尼佛。前面身穿战袍、右手执幡、席地而跪的是毗沙门天王，也称北方天王。后面四身"诸鬼神王"，竖发、瞪眼、咧嘴，很有个性。

盛唐　大般涅槃经·序品

莫148　西壁南端



145　诸禽兽最后供养

图中的孔雀在佛经中有记载，然鹿、狗、猫则系画师信笔所加。

盛唐　大般涅槃经·序品　莫148　西壁南端



146　牛王最后供养

表现经中有二十恒河沙等水牛出妙香乳供养佛的情节，

盛唐　大般涅槃经·序品　莫148　西壁南端



147　三十三天等神最后供养

此图是图 143 纯陀等最后供养佛图之部分。根据榜题，左下是以须弥山王为首的诸山神，右下是释提桓因及三十三天，左上是诸龙王，他们皆乘祥云，赴娑罗双树间，请佛接受他们的最后供养。右上不详，估计也是诸天之类最后供养佛。右上两行榜题与此画面无关。

盛唐　大般涅槃经・序品　莫 148　西壁





148　入般涅槃

释迦涅槃像周围，从佛脚前起，向左转，依次画：一是迦叶礼佛足。二是十方诸佛（画一佛作象征）及天龙八部哀悼。三是诸天呼叫："佛已涅槃，苦哉苦哉！"四是须跋陀罗身先入灭。五是七个外道幸灾乐祸，手舞足蹈。六是迦叶率五百弟子奔丧。七是优波离升忉利天宫报丧。八是佛母下娑罗双树间悼念爱子。

盛唐　涅槃经　莫148　西壁

149　入殡

佛体已经入殡。佛棺放在七宝床上，周围画菩萨、弟子、天人以及世俗信徒沉痛哀悼。佛棺前，佛母摩耶夫人和二天女向佛体告别。

盛唐　涅槃经　莫148　西壁



150　棺盖自启为母说法

佛棺裂开，释迦结跏趺坐于棺盖上，为母说法："世间苦空，一切恩爱，会有离别……母子之情，会有离别。"摩耶夫人及天女着世俗贵夫人装，跪在佛前，聆听佛法。佛母闻妙法后，心开意解。佛棺左角画一朵祥云，冉冉升空，佛母与天女坐云上还归忉利天宫。

盛唐　佛母经　莫148　西壁



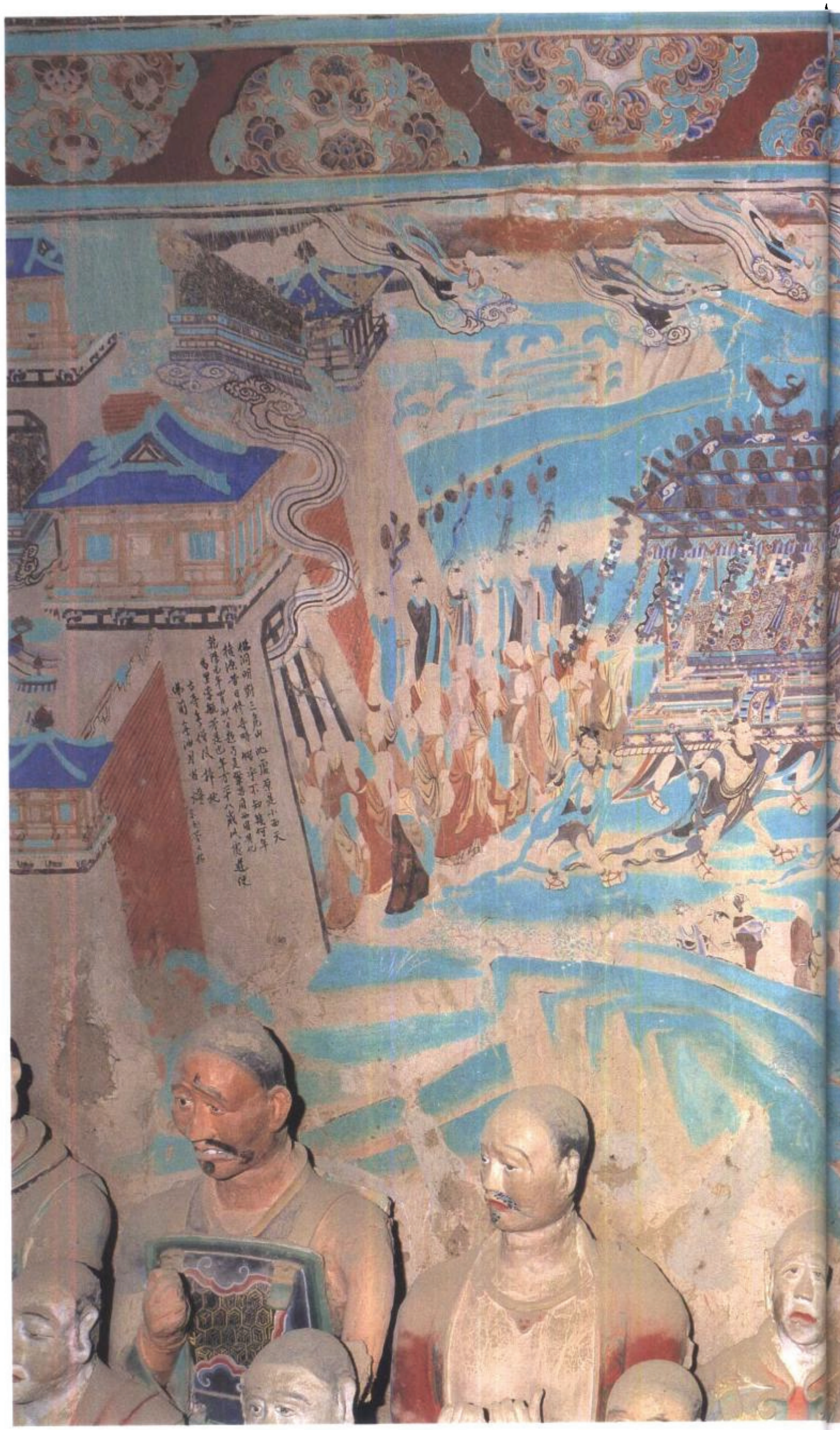
151　棺盖自启为母说法局部

盛唐　佛母经　莫148　西壁

152　金棺自举与大出殡

图左面雄伟的拘尸那城已经完全中国化。金棺由祥云托举，从城外入城门，又徐徐升空。城墙上的文字是乾隆时的游人题记。图中送殡人群似乎是出了拘尸那城，在旷野深山间前行。在远山碧空的烘托下，画面显得雄伟、壮阔。金棺自举情节，出自《大般涅槃经后分·机感茶毗品》。

盛唐　莫148　西壁







153　大出殡中之金棺

佛棺刻镂精细，装饰华丽。棺顶的雄鸡，反映了中国传统的辟邪说与佛教西方极乐世界说的融合。

盛唐　莫148　西壁





154　大出殡之抬棺力士

盛唐　莫148　西壁

155　大出殡之宝幢与供器

盛唐　莫148　西壁





156　大出殡之持香炉执幢菩萨

盛唐　莫148　西壁

157　大出殡之引魂天人

盛唐　莫148　西壁



158　香楼焚棺

这是敦煌壁画中最完美的一幅“焚棺图”。左侧绘拘尸那城的两位力士向香楼投火，火却自然熄灭；正面画释迦佛胸中火出，燃烧金棺；右侧绘天王持七宝瓶倒水灭火；周围有菩萨、弟子、天人及拘尸那城男女参加火化金棺的仪式。

盛唐　大般涅槃经后分·机感荼毗品

莫148　西壁



159　香楼焚棺之力士投火

《大般涅槃经后分》云：拘尸那城诸大力士，持七宝炬，大如车轮，光焰普照，投向香楼，火自然灭。图中的两个力士正在点火焚棺，但点不着，其中一个瞠目结舌，不知如何是好。

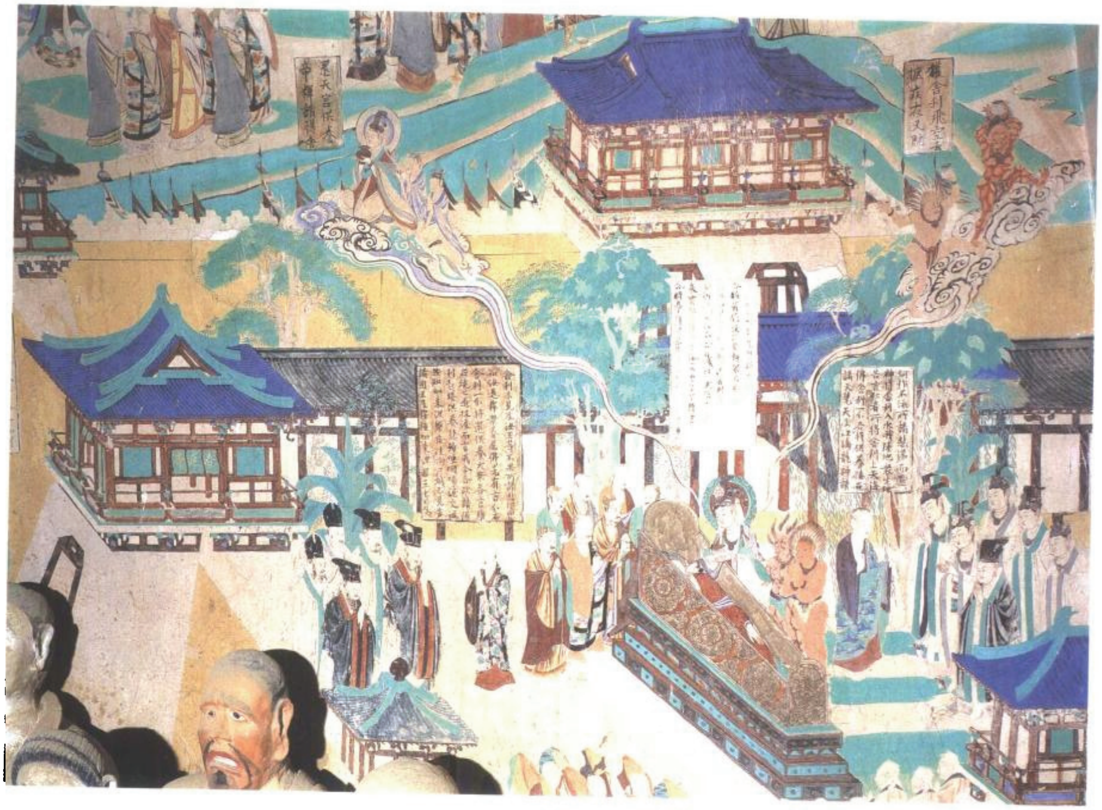
盛唐　大般涅槃经后分　莫148　西壁



160　香楼焚棺之天王灭火

《大般涅槃经后分》云：正当四众焚棺时，四大天王急于收舍利上天供养，拿七宝瓶，倒水灭火，但是火势反而愈烈。图中画一天王，正在持瓶倒水灭火。

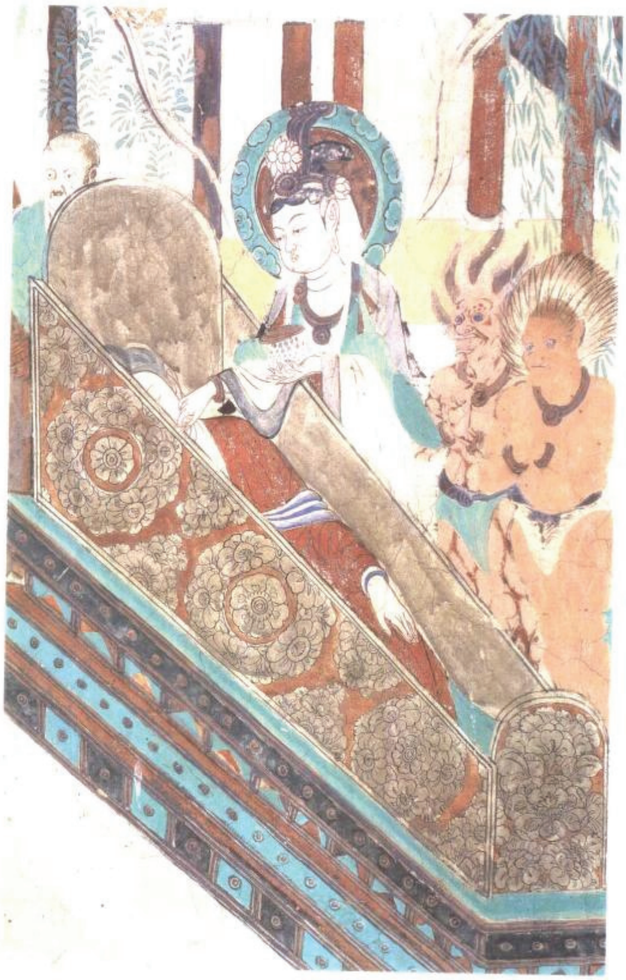
盛唐　大般涅槃经后分　莫148　西壁



161　求分舍利

在拘尸那城头，军旗森威。城内街头，释迦右胁卧于金棺内，帝释天从佛口内取牙舍利，乘云上天供养（左上）。两罗刹也趁机盗取一双佛牙舍利，凌空而去（右上）。佛棺右侧绘拟人化的诸天神及江海龙神求分舍利，均遭比丘楼逗拒绝，悲涕而还。左侧绘迦毗罗国诸释迦氏族人求分舍利，也被拘尸那城大众婉言谢绝，悲恨而还。

盛唐　涅槃经　莫148　西壁



162　帝释天取佛牙舍利

盛唐　大般涅槃经后分・圣躯廓润品

莫148　西壁

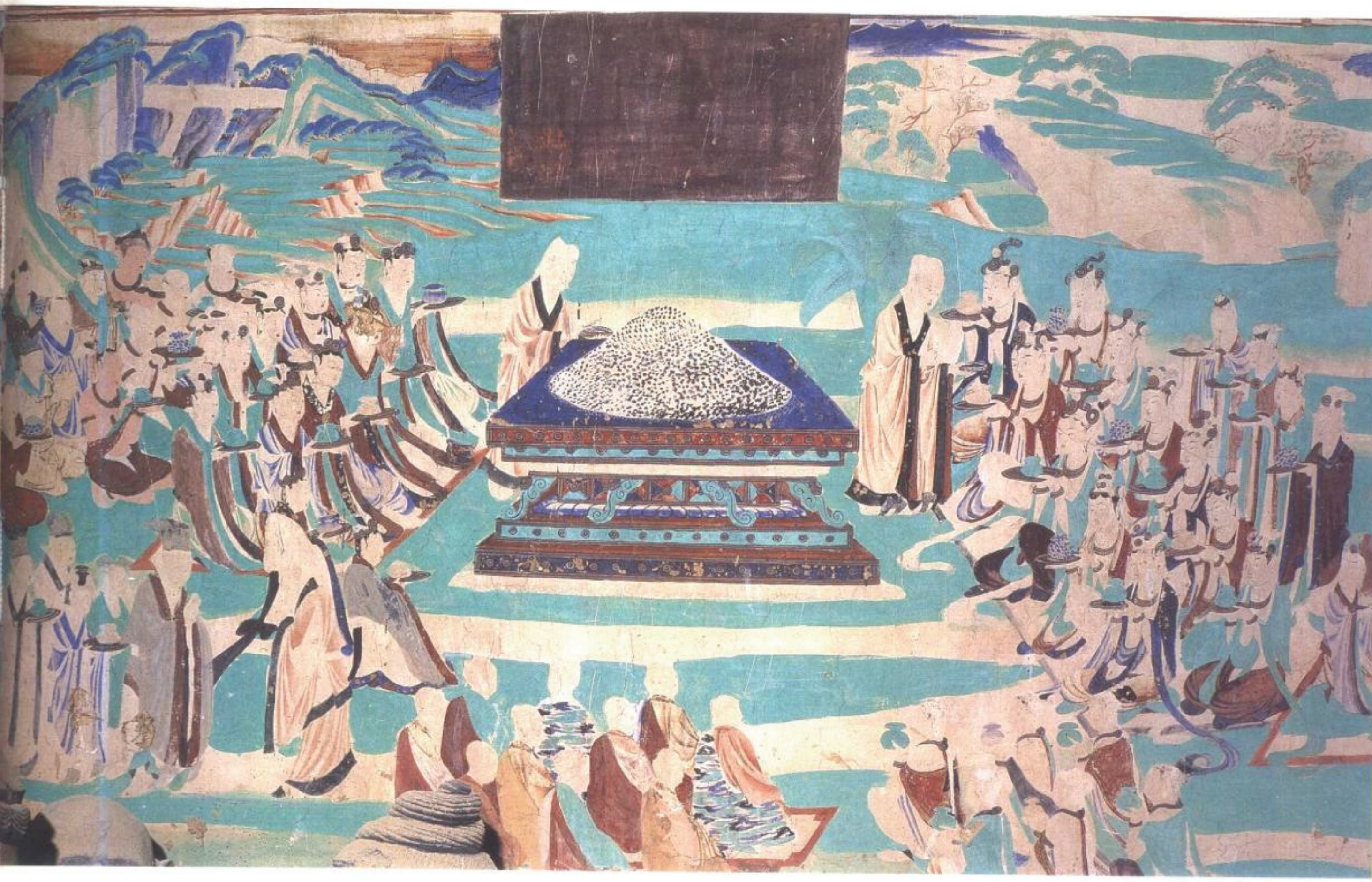


163　阿阇世王求分舍利

右侧绘拘尸那城。城楼巍巍，军旗飘扬，身着盔甲的武士在城门戒备。左侧绘阿阇世王在文臣武将的护卫下，乘驷马战车向拘尸那城前进。

盛唐　大般涅槃经后分・圣躯廓润品

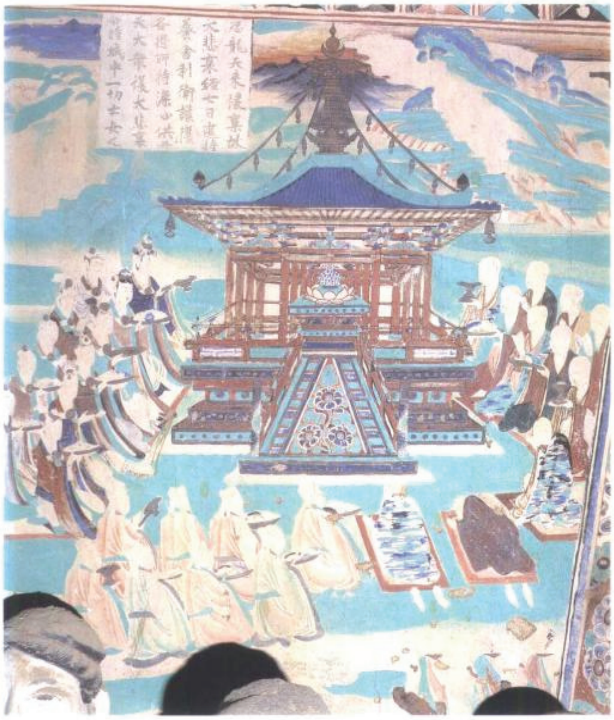
莫148　西壁



164　分舍利

中间须弥座上堆放着舍利，两个居士正给拘尸那城士女分配舍利，左下侧画一僧人好像跟几位王者谈论什么，可能是表现比丘楼逗谢绝八国国王求分舍利。

盛唐　涅槃经　莫148　北壁



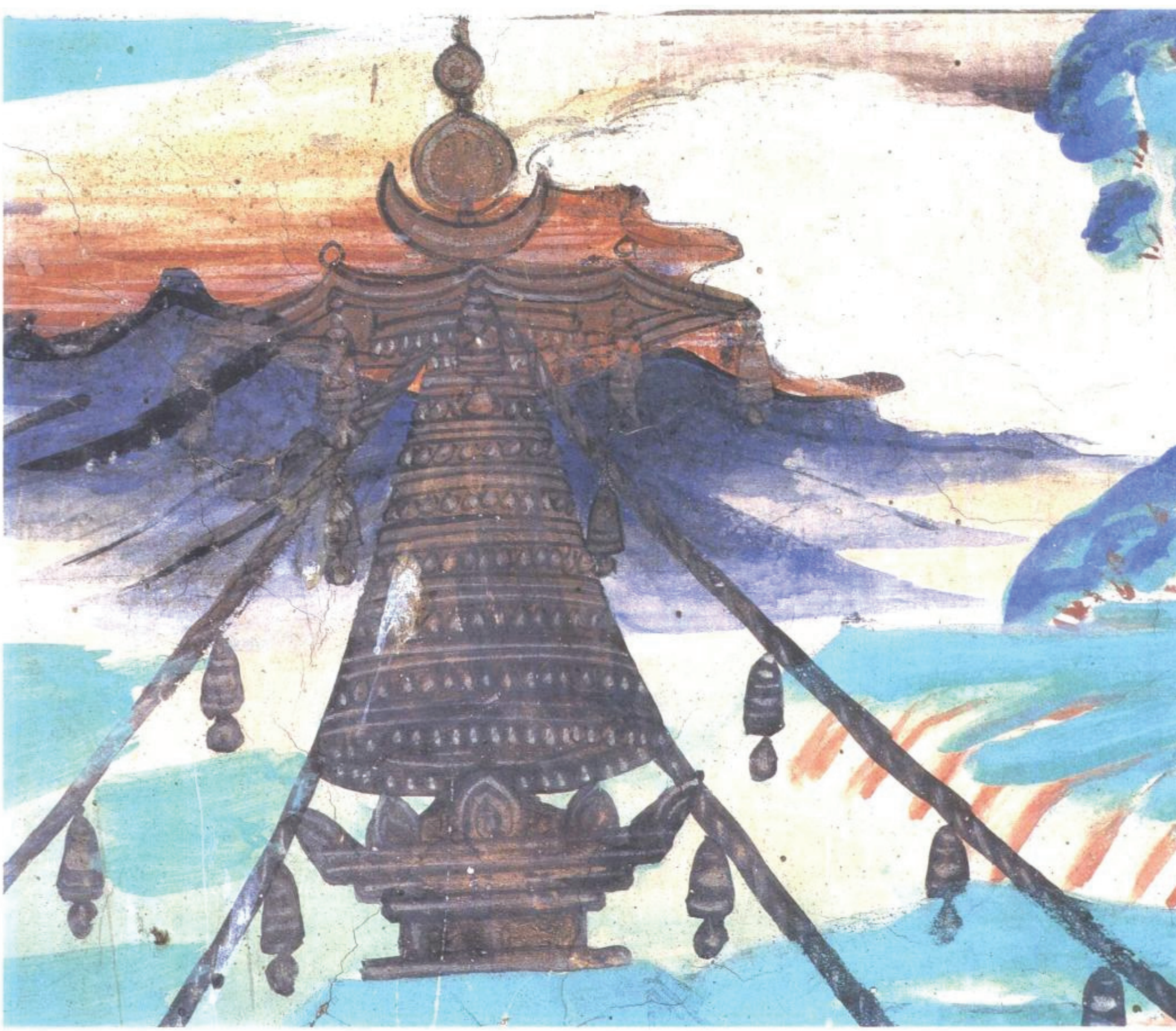
165　起塔供养

根据榜题记载，此图表现拘尸那城士女与天人大众供养和守护舍利。中间塔阁内置舍利宝瓶，右侧画比丘、比丘尼，左侧画优婆夷，正面画优婆塞，均跪地供养。塔刹高耸，飞檐挂铎，在远山云雾的衬托下，颇富诗情画意。

盛唐　涅槃经　莫148　北壁

166　起塔供养之塔刹局部

盛唐　莫148　北壁



第四节　绘塑合璧　浑然天成

中唐(公元 781—848 年)

公元九世纪中叶，中原仍然流行涅槃经变。

此时，敦煌为吐蕃统治近七十年之久。中唐莫高窟遗存四铺涅槃经变，分别为第 44、92、158 和 185 窟。第 92 窟的涅槃经变画在覆斗形窟顶四坡，莫高窟仅此一例。西坡画临终遗教与诸天最后供养。北坡残存西角，有释迦佛涅槃像上半身，摩耶夫人举哀，须跋陀罗身先入灭以及马、牛、鸟供养。东坡全毁。而中唐最特别的是绘塑合璧的第 158 窟。

绘塑合璧的涅槃经变——第 158 窟

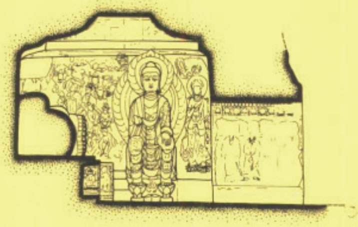
第 158 窟的涅槃经变既不同于隋代的单幅多情节，也有异于初、盛唐的多幅多情节，而是兼容二者的新形式。其特征是以主尊释迦牟尼塑像为中心，周围的壁画从各个角度渲染、烘托主尊塑像所显现的主题思想，浑然天成，相得益彰。

先看主尊释迦涅槃像。涅槃是大乘佛教修行所追求的最高境界，但小乘教派却认为涅槃是“灰身灭智，捐形绝虑”，实质上就是赞颂死亡，不利于佛教的发展。大乘反对这种消极的涅槃观，并在《大般涅槃经》中把涅槃概括为四德——常、乐、我、净。第 158 窟的主尊释迦涅槃塑像，就成功地表现了涅槃四德。

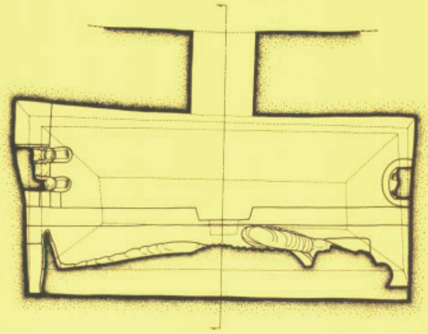
西壁所画的菩萨、比丘像，以两种截然不同的表情，进一步烘托出常、乐、我、净的境界。上排画十九身菩萨。菩萨是大乘修行者，是候补佛，觉悟很高，深知释迦涅槃，其实是达到了最高的理想境界，因此，他们的神情不是悲伤、号哭，而是羡慕、憧憬。菩萨的这种内心活动，在南起第八身菩萨的神态上表现得尤其明显，那一双大而慈悲的眼睛，向下注视着释迦牟尼佛的面部，似乎在暗自想着：我什么时候才能修行到这个境界呢？下排画十七身比丘，他们是小乘修行者，觉悟低，以为释迦如同凡人一样死了，所以一个个如子丧父，号啕大哭，痛不欲生。这种表现手法，在盛唐第 148 窟“入般涅槃图”中已见端倪，而第 158 窟则达到了炉火纯青的程度。究其渊源，无疑是来自中原。据记载，中原名画家吴道子曾于公元 742 年在凤翔府(今陕西凤翔)开元寺画涅槃像，画中亦以号哭的比丘与淡然的菩萨营造强烈的对比气氛。敦煌壁画显然受到中原影响。

北壁绘“帝王举哀图”。帝王中最前面的是吐蕃赞普，这是吐蕃统治敦煌时期莫高窟壁画布局的特征之一。凡有吐蕃赞普出现，总是位于前列。赞普右侧画戴冕旒的华夏皇帝。其余十三人大概是中国西部一些少数民族的首领，以及中亚、南亚国家的国王，皆作沉痛哀悼状；其中有的以刀割耳削鼻，有的以刀剑剖胸，十分惨烈。在第 44 窟西壁涅槃

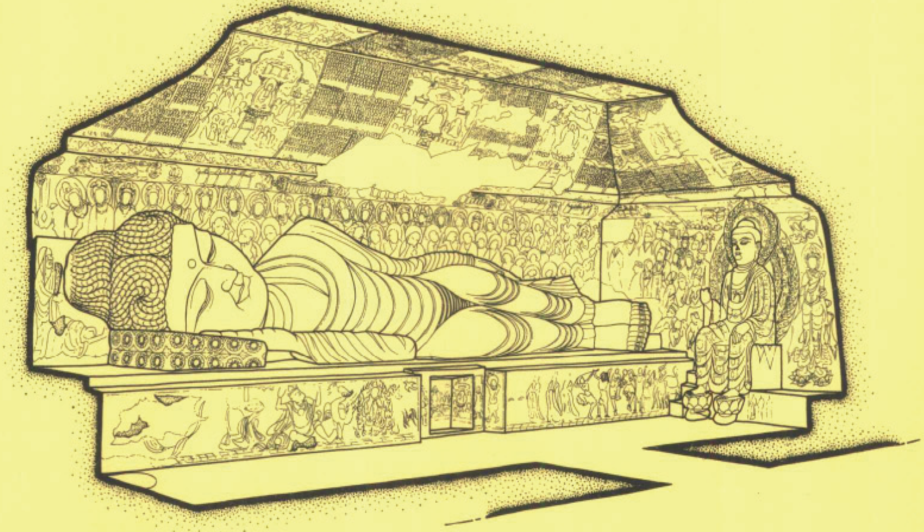
经变上，致哀的国王中也有人以刀剜眼。这类情节从未在以前的涅槃经变出现，这些都是中国西部少数民族以及中亚、南亚国家的丧葬习俗。据《资治通鉴》记载，唐太宗逝世时，“四夷之人入仕于朝及来朝贡者数百人，闻丧者恸哭，剪发、剺面、割耳，流血洒地”。在撒马尔干东北的片基肯特出土的“哀悼图”中，还有生动的图像，可以清楚看到两人割耳，一人割鼻。吐蕃民族也有类似的习俗，《通典》记载赞普死后，有臣子用四尺木枝，自刺两肋，以死殉葬。图中右下角以剑剖胸刺心的人，就有些像吐蕃人。由于这种惨烈的哀悼习俗不合汉人习惯，所以在中唐以前的敦煌涅槃图像中从未出现过。



第158窟剖面图



第158窟平面图



第158窟透视图

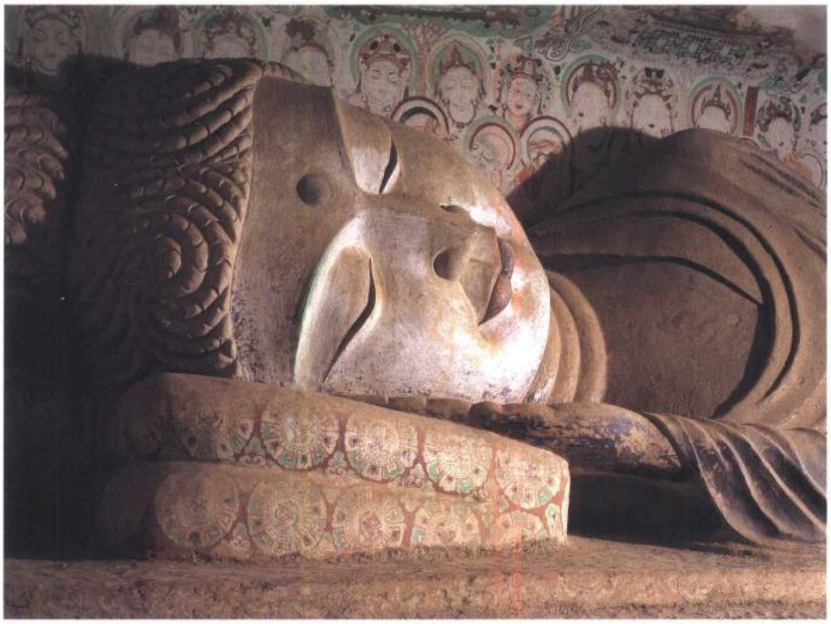
第158窟北壁右上角画比丘优波离到忉利天宫向佛母摩耶夫人报丧。优波离对面画一妇女，从宫殿内冲出，这是表现摩耶夫人惊悉噩耗，痛不欲生。优波离右侧画一贵妇，带着侍女，乘云而下，是表现摩耶夫人奔丧。同期的第44窟西壁南侧上角，亦画优波离上忉利天宫向佛母摩耶夫人报丧的情节，画旁有十行榜题，内容与敦煌写经北6629号《大般涅槃经佛为摩耶夫人说偈品经》相差无几，该经属《佛母经》的其中一部。可见中唐时期由中国僧人编撰的《佛母经》，已经广泛应用于壁画创作，但同时第158窟涅槃经变中不再画释迦再生为母说法，说明吐蕃统治时期中国传统孝道思想的淡化。

佛床东壁也画供养及举哀场面。这些题材，尤其是六师外道幸灾乐祸图，与前述西、南、北三壁的壁画相呼应，更进一步烘托出主尊涅槃的主题。

敦煌涅槃经变的没落

中唐以后，敦煌涅槃经变便开始式微。原来自张议潮收复敦煌后，敦煌居民普遍沉浸在收复的喜悦之中，由于涅槃毕竟含有“死亡”的意思，故此，涅槃经变便被场面热闹的劳度叉斗圣变所取代。

公元1036年西夏占领敦煌，此后莫高窟仍未再画涅槃经变，但周边的西千佛洞等处尚存六铺涅槃经变，画面规模较小，情节也简单，例如榆林窟第2窟，仅在文殊菩萨上部边沿很不显眼的地方画两小块。



167　释迦牟尼涅槃像

释迦右手支颐，面部圆润祥和，双目微合，嘴角含笑，鼻翼也似在微微翕动；右胁而卧的姿态安详自然，左手轻轻放在身上，显得优雅自在；衣纹起伏流畅。与其说这是年逾八旬、老病交加的印度佛祖的临终遗像，不如说这是大唐中年得意的哲人，优游自在地回味昔日的丰功伟绩，憧憬未来的锦绣前程。如此形神兼备的优美造型，成功地显示了“常、乐、我、净”的境界。

中唐　涅槃经　莫158　西壁佛坛

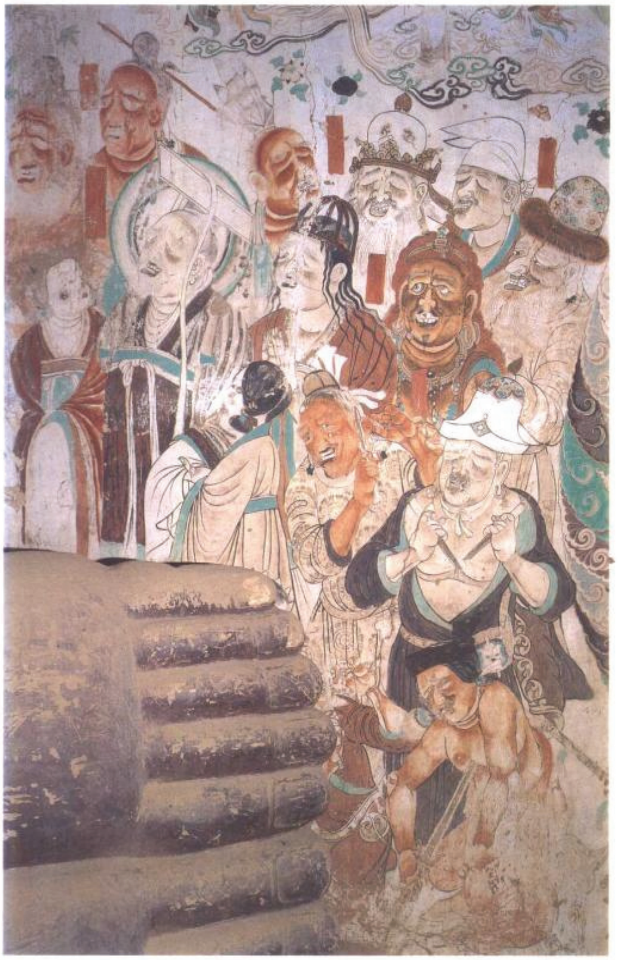


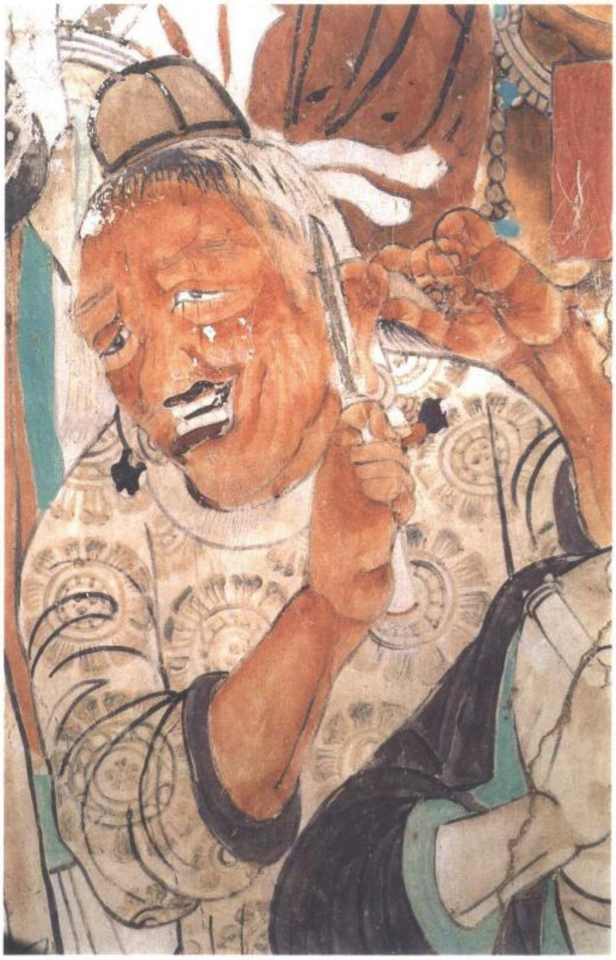
168　迦叶奔丧

当迦叶从耆阇崛山赶到娑罗双树间，看见佛棺时，高高举起枯瘦的双手，扑向佛棺，老泪盈眶，号啕大哭。痛不欲生之状，跃然壁上。迦叶左右画二弟子，紧紧抱住迦叶，以防他倒地撞伤。迦叶右下侧画阿难晕倒的瞬间。此图把比丘的悲痛，刻画得淋漓尽致。

中唐　大般涅槃经　莫158　南壁







169　帝王举哀

按照《大般涅槃经后分》卷下《圣躯廓润品》的说法，释迦涅槃后，迦毗罗等八国国王“即将臣从，疾往拘尸”，“号哭悲哀，闷绝躄地”。画师把迦毗罗等八国国王改画为吐蕃赞普、华夏皇帝以及中亚、南亚诸国国王等十余人。哀悼情状十分惨烈，割耳、削鼻、剖胸、刺心，惨不忍睹，如实地反映了西域诸国的丧葬习俗，是一幅十分珍贵的民俗史画。

中唐　大般涅槃经后分·圣躯廓润品

莫158　北壁

170　帝王举哀中之割耳者

据《梁书》卷五四记载，滑国（位于今阿姆河之南）人，穿小袖长身袍，“父母死，其子截一耳，葬讫即吉”。画面与此记载大致相合。据此推测，图中割耳者可能就是滑国人。公元484年，滑国击败波斯，建都拔底延城（今阿富汗北部伐济腊巴德），国号哌哒。

中唐　莫158　北壁

171　天龙八部

天龙八部护法神也求佛接受他们的最后供养。八部护法神为天、龙、夜叉、乾闼婆、阿修罗、迦楼罗、紧那罗、摩睺罗伽。此图为“龙”，以头戴龙冠作为象征。

中唐　涅槃经

莫158　西壁南侧





172　诸鸟供养

《大般涅槃经》卷一《寿命品》说，释迦即将涅槃，有二十恒河沙“诸飞鸟王”、“持诸花果”，来作最后供养。隋代第420窟的“诸鸟供养”，是一铺独立的说法图，到唐代则分散到经变的上部或下部。此图位于上部，画一只鸟嘴衔鲜花，飞向佛所作最后供养。

中唐　大般涅槃经・寿命品

莫158　西壁



173　外道幸灾乐祸

“外道幸灾乐祸图”最早见于第148窟，榜题为“外道六师”，即古代印度六个佛教思想以外的学派。第158窟“外道幸灾乐祸图”共画六人，象征“六师外道”。其中三人跳舞，一人翻筋斗，二人指手画脚。图为其中一人，双手击腰鼓起舞，庆贺释迦去世。人物刻画得身强力壮，生动活泼，符合敦煌壁画中的外道形象。

中唐　佛入涅槃密迹金刚力士哀恋经

莫158　佛坛东向面北侧

174　诸天供养

《大般涅槃经》卷下云，释迦佛即将涅槃，“诸天于空……种种供养”。西壁上部画许多飞天，情趣各异。图中这飞天双手持璎珞，从空而下，向佛供养。

中唐　大般涅槃经　莫158　西壁





175　均分舍利

南坡残存西下角，画均分舍利与二鹿供养。须弥座上放置舍利，一居士正在分发舍利。右侧二鹿面向西坡，属于西坡“临终遗教图”的一部分，表现鹿王赶来，求佛接受二鹿王的最后供养。鹿王嘴里还衔着鲜花，刻画颇为生动。

中唐　涅槃经　莫92　窟顶南坡

176　涅槃经变

右侧是“入般涅槃图”。释迦佛右胁卧于高床上，身后二妇女头结发髻，身穿俗装，可能是佛母摩耶夫人与随从天女。释迦周围画数比丘及一天王举哀，高床前有二力士倒地，其中之一应该是密迹金刚。左侧为“焚棺图”，右侧画一贵夫人及二侍女，均合十而立，可能是佛母摩耶夫人及其随从天女。情节已简化，举哀人物大大减少，不过人物刻画还算生动，线描也较熟练。

西夏　涅槃经　榆2　东壁上部



第 三 章

维摩诘经变





序论　维摩信仰及其早期造像概述

《维摩诘经》是印度大乘佛教早期主要经典之一，约在公元一至二世纪成书，在印度颇为流行。内容主要是通过维摩诘与文殊师利等人共论佛法，阐述大乘般若（即智慧）性空思想，经中以方便说法方式，巧妙地表现般若，使大乘日趋世俗化。全经共十四品，其结构大意如下：

《维摩诘经》十四品内容简介表

序分（记述释迦召开法会缘起）	1.《佛国品》	释迦在庵罗树园说法，说明"欲得净土，当净其心"的道理。
正宗分（全经的主体）	2.《方便品》	维摩诘假装生病，向探病的人说法。
	3.《弟子品》	释迦派诸弟子探望维摩诘，但他们皆畏惧维摩诘的辩才，不敢应命。
	4.《菩萨品》	菩萨乘弟子皆曾在辩论中不敌维摩诘，故不敢前往。
	5.《文殊师利问疾品》	智慧最高的文殊师利菩萨愿意探病。其他人为闻维摩诘与文殊共谈妙法，也一同前往。
	6.《不思议品》	说法期间，释迦弟子舍利弗久立思坐，维摩诘便从东方须弥灯王佛处借来大量狮子座供众人坐下。
	7.《观众生品》	天女在舍利弗身上散花和互换相貌，戏弄舍利弗，引出万物无所分别和诸法无定相的道理。
	8.《佛道品》	维摩诘说明菩萨必须行"非道"（俗世的种种烦恼、贪欲），即出污泥而不染，才可教化众生，通达佛道。
	9.《入不二法门品》	维摩诘以"默然无言"的姿态，表示"无思、无知、无见、无闻"就是"入不二法门"（达到圣道的唯一门径）。
	10.《香积佛品》	舍利弗听道时想吃饭，维摩诘便派化菩萨向香积佛求取香饭，给众人食用。
	11.《菩萨行品》	维摩诘以神通力带众人到庵罗树园听释迦说法。
	12.《见阿閦佛品》	释迦说维摩诘来自清净的妙喜世界，维摩诘便把妙喜世界变现在众人眼前。
流通分（结束语）	13.《法供养品》	释迦说若能信奉、传扬本经，即为以法供养释迦，是最高级的供养。
	14.《嘱累品》	释迦嘱咐弥勒菩萨，将来要宣扬、护持本经。



此经共七种汉译本，其中以鸠摩罗什的《维摩诘所说经》三卷本最为盛行。在敦煌遗书上千件有关《维摩诘经》写本中，约六百件是鸠摩罗什译本。敦煌壁画中的维摩诘经变，也主要据此译本绘制。

维摩诘——“辩才无碍”的居士

“维摩诘”亦译“毗摩罗诘”，简称“维摩”，意思是“净名”、“无垢称”。他本是无动如来治下妙喜国的菩萨，并曾成佛，名“金粟如来”。为了化度众生，他以方便力来到释迦治理的娑婆世界，化身为毗耶离城中的长者。他有两大本事：一是“善于智度”，即精通大乘哲理，“辩才无碍，游戏神通”，连释迦手下的大菩萨、大弟子都怕他三分。二是“通达方便”，他可以随心所欲地运用大乘空宗哲理，为他的行为辩护。例如佛教徒不许有私产，他为了“摄诸平民”，而“资财无量”；佛教徒不许娶妻立室，他妻妾满室，还标榜“常乐远离”；他出入宫掖，是“化正宫女”；交结权贵，为“示以忠孝”；别人跑赌场，下酒肆，逛妓院，被佛教视为造大恶业，死后要进阿鼻地狱，他却是为“度人”、“立志”、“示欲之过”，功德无量。《维摩诘经》传入中国后，尤其是在两晋南北朝，即成为权贵的“栖神之宅”和士大夫爱不释手的“小玩艺”。

维摩诘经与玄学的融合

魏晋时期玄学盛行，大乘空宗佛学只能附玄学以图存。在崇尚清谈玄理的风气下，《维摩诘经》正好大派用场。当时名士诵《维摩》，高僧读《老》、《庄》的情况屡见不鲜。据《世说新语》记载，高僧支道林与名士许询等人，便曾在



晋代王族的书斋宣讲《维摩诘经》。支道林每阐明一个义理，许询每提出一个驳难，都令与会者只顾赞叹两人连珠妙语，而不知辨别义理之所在。此外，名士殷浩、谢灵运等亦雅好《维摩诘经》，可见《维摩诘经》对当时清谈名士的影响之大。

由于《维摩诘经》流行，西晋画家张墨已开始画维摩诘像。东晋顾恺之在瓦棺寺画的维摩诘像，筹得百万钱，更成为千古佳话。唐代诗人杜甫看过后亦赞道："虎头金粟影，神妙独难忘。"张彦远称此画有"清羸示病之容，隐几忘言之状"。示病之容完全符合经中说的维摩诘"现身有疾"；而"隐几忘言之状"正表现《入不二法门品》中维摩诘"无思、无知、无见、无闻"的境界，也即鸠摩罗什译本所说的"真入不二法门"，意思为不加判断，不表示明确的意见，并以"默然无言"的姿态来表现。这种神态也正好反映两晋南朝清谈名士以病态为美的审美观。

张墨、顾恺之所画维摩诘像，还不是维摩诘经变。最早的维摩诘经变，应为南朝刘宋时的袁倩所画。画中"百有余事"，很可能是顾恺之《〈女史箴〉图》卷、《〈洛神赋〉图》卷那样的长卷变相图。可惜以上作品均已失传，难悉其详。

敦煌维摩诘经变的源流与传承

现存维摩造像大多在北方。其中最早而且有明确纪年的为西秦建弘元年（公元420年）永靖炳灵寺第169窟内的维摩诘画像。维摩诘穿菩萨装，半卧于长榻上。脸形丰圆，看不出有"清羸示病之容，隐几忘言之状"。此图右下侧为一幅维摩诘经变：释迦左侧侍立一脸形丰圆、两手残损的菩萨，墨书榜题"维



摩诘”。释迦右面的菩萨剥落，可能是文殊。从风格而言，此二图似为当地画工所为，与江南顾恺之等没有传承关系。

北魏虽不像东晋南朝那样重视玄学清谈，但对南方的文化也学而不厌。北魏孝文帝曾请精通《维摩诘经》的沙门昙度“大开讲席”。宣武帝更亲自为诸僧、朝臣讲授《维摩诘经》。上行下效，连中、下级官员也学习《维摩诘经》。因此，由石窟到碑塔，维摩造像和经变一直在北朝兴盛不衰，尤以龙门石窟为代表。归纳起来，可分为南北两类。

北方工匠创作的维摩诘经变，反映了北方的朴实风格。例如太和元年（公元 477 年）阳氏造金铜释迦佛坐像背光后面的线刻维摩诘经变，释迦、多宝二佛左侧的维摩诘，脸面丰圆，头戴尖顶帽，身披开襟大衣，手执麈尾，一派北方胡族贵人风度。右侧刻文殊菩萨，与维摩诘遥相对坐。另外，云冈第 6 窟南壁维摩诘经变，释迦右侧的维摩诘倚坐胡床上，留长须，头戴尖顶毡帽，身穿窄袖开襟大衣，右手执麈尾，身体壮实，毫无江南名士风采。释迦左侧文殊菩萨的手势，似向维摩诘发问，维摩诘则闭嘴不语，以示“默然无言”。

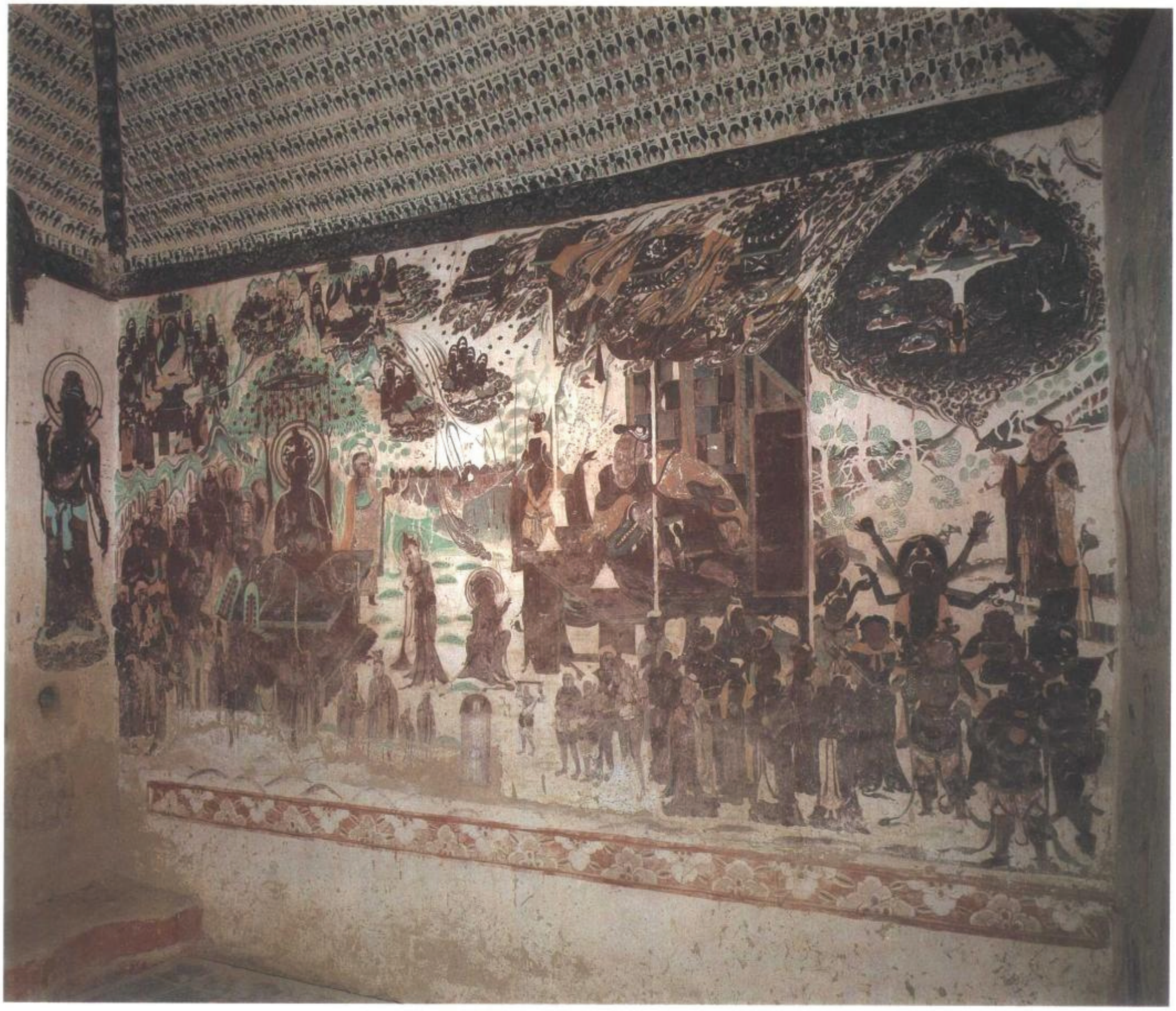
另一类是源于南朝，带有玄谈遗风的维摩诘经变。如原在河南出土，造于永熙二年至武定元年（公元 533—543 年）的兰思远等造像碑。碑上的维摩诘经变，在右侧帐形龛内浮雕维摩诘，面相清瘦，褒衣博带，手挥麈尾，凭几而坐，具清谈名士风采。维摩方丈前的天女，神姿飘逸，衣带飞舞，亦有洛神宓妃的余韵。需要指出的是，此铺维摩诘经变不仅重点表现“维摩示疾”和“文殊来问”，还出现了“借座灯王”、“请饭香土”以及天女讥讽舍利弗。

类似的维摩诘经变还见于北魏晚期的麦积山第 127 窟东壁，是中国现存唐代以前最大的维摩诘经变，画面约有八平方米。其中维摩诘与文殊之间的大树下的化菩萨，巾带飘飞，高举右手，左手倒香饭，似乎是刚刚从香积佛世界飞



来，其身姿情态，颇似顾恺之笔下的洛神宓妃。另外一例是北魏永熙二年（公元533年）赵见禧造像碑上的维摩诘经变，维摩诘也在释迦右侧，褒衣博带，手挥麈尾，倚坐于方丈静室内，铭文云："此是维摩诘托疾方丈室时"。左侧刻文殊菩萨问疾。此外，碑上还刻有释迦净土、"借座灯王"和天女讥讽舍利弗。经变中的人物都是秀骨清像，褒衣博带，显然是受了顾恺之的影响。

北魏以后，维摩诘经变的一大特征，是维摩诘均手执麈尾。麈尾在两晋南朝时是清谈名士的雅器。《世说新语》载，孙盛到殷浩家吃饭，两人一边辩论，一边奋力挥动麈尾，使麈尾的毛纷纷落到饭菜上。维摩诘手执麈尾，就是善于清谈的象征，由此可见，维摩诘经变与玄学清谈之间的密切关系。



177　莫高窟第335窟内景

大约建于公元686至702年间。北壁绘维摩诘经变，南壁画阿弥陀经变，西壁佛龛以绘塑合璧的形式，表现法华经变。这种布局有佛教义理上的意义。佛家说：修行法华信仰，死后可以往生西方阿弥陀佛国。而《维摩诘经》中又倡言“直心是净土”，于是维摩信仰就与净土信仰挂钩，双双绘于法华经变的两边。这是莫高窟唐代前期洞窟布局的一大转变。

初唐　莫335

第一节　玄风晚抵玉门关

隋代(公元 581—618 年)

北朝时期，敦煌艺术中并无维摩造像，更没有维摩诘经变。虽然那时敦煌地区已有《维摩诘经》及义记、经疏流传，但毕竟没有形成大气候。当带有六朝清谈玄风的维摩诘经变，从江南北传中原，再由中原西达河西走廊西端的敦煌时，百多年南北朝对立的局面已经结束，隋朝已统一全国。

为了适应大一统的形势，隋朝对佛教“南义”、“北禅”兼容并蓄，定慧双弘。与宗室权贵“深有缘契”的智𫖮，对融合南北佛学起了重大作用。他提出研修佛法的要旨“不出止观二法”。“止”就是原来盛行于北朝的坐禅修行，而“观”则是原来风行于南朝的佛学义理。他将止观比喻为“车之双轮，鸟之两翼”，缺一不可。《维摩诘经》是大乘空宗的主要经典之一，言虽简约，义包群经，自然备受重视。隋代名僧如慧远、智𫖮和吉藏等，不仅精通《维摩诘经》，更撰述了大量经疏、义记，可见隋代三十八年间维摩信仰之盛行。同时，《维摩诘经》也成为当时名画家展子虔、杨契丹的取材对象。

随着隋朝对西域的经营，维摩诘经变也很快传到敦煌。莫高窟中现存十一铺隋代维摩诘经变，均绘于开皇九年(公元 589 年)隋朝统一之后。

隋代维摩诘经变的六种形式

隋代的敦煌维摩诘经变，与北朝时中原流行的维摩诘经变大同小异，都是以《方便品》的“维摩示疾”与《文殊师利问疾品》的“文殊来问”组成，情节比较简单。大意是维摩诘为了教化众生，便假装生病，借众人前来探望时，宣讲大乘哲理。释迦知道维摩诘在家装病，先后派诸大弟子、大菩萨前往“问疾”，可是谁都不敢去。“智慧最胜”的文殊师利菩萨敢于“承佛圣旨，诣彼问疾”。诸菩萨、大弟子等认为文殊与维摩诘共谈，必有妙法，所以都随文殊探望维摩诘。文殊到后，就从维摩诘的病因问起，展开了一系列的辩论。隋代所有的维摩诘经变都是以此为开端和中心，引申出其余各品的。为了便于说明问题，现分六种形式，简述如下：

隋代维摩诘经变形式及分布表

经变形式	分布洞窟
隔龛对坐式	莫 417、419、420、314、380
隔龛对立式	莫 276
同殿对坐式	莫 423
隔弥勒经变对坐式	莫 425、433
隔阿修罗对坐式	莫 262
隔二佛对坐式	莫 277

一、隔龛对坐式：在西壁开一龛，龛外北侧画一殿堂，内画维摩诘手持麈尾，凭几而坐。龛外南侧对称处也画一座殿堂，堂内文殊倚坐于须弥座上，举手说法。周围还画一些菩萨、弟子听法。这种形式与中原云冈第7窟及龙门宾阳洞前壁窟口的维摩诘经变相似。

此形式中较特别的是第420窟，它跟云冈、龙门的维摩诘经变有一相异处。该窟在维摩诘与文殊的殿堂下面，出现了与殿堂基座等长，盛有莲花、水鸟的宝池，藉以表现《佛国品》中的释迦净土。《佛国品》的主旨是“欲得净土，当净其心。随其心净，则佛土净”。由于此义难以形诸丹青，于是画师就借助通常表现西方净土的宝池、莲花、水鸟，来表现释迦净土。这种表现方法，最早见于北魏赵见禧造像碑的维摩诘经变上，第420窟的释迦净土，就是由此发展而来的。

殿堂前画两位菩萨跪对维摩诘。上面的一位好像双手捧钵，向维摩诘献上，这可能是表现《香积佛品》中“请饭香土”的故事：正当维摩诘与文殊菩萨以“默然无言”来表示大乘空宗的“真入不二法门”时，尚属小乘罗汉的舍利弗，还没有摆脱人间的烟火味，饿了。维摩诘知道舍利弗的心事，批评他道：“你怎么能一边想着吃饭的事，一边听闻佛法呢？如果你想吃饭，请等一会儿。”于是维摩诘现神通力，化出形象端庄、光芒四射的菩萨，到香积佛世界借饭。“香积如来以众香钵，盛满香饭，与化菩萨。”须臾之间，化菩萨即把饭钵带回，饭香普熏毗耶离城及三千大千世界。此故事最早见于公元533至534年间兰思远等造像碑上，一对化菩萨双手捧香饭，飞落维摩、文殊之间，雕镂十分精美。莫高窟第420窟的化菩萨与之相比，虽然晚了将近一个世纪，但仍无法比拟。

二、隔龛对立式：龛北绘维摩诘，龛南画文殊菩萨，都是孑然一身，隔龛相望。类似的形式还见于炳灵寺第8窟东壁窟门两侧的隋代维摩诘经变。

三、同殿对坐式：在同一殿堂内，维摩坐北，文殊坐南，相对论道。类似的形式，早见于北魏云冈第6窟南壁下层大龛里。

四、隔弥勒经变对坐式：中间大殿内画弥勒上生经变，维摩诘及文殊菩萨则分别坐于两侧的右、左配殿内，遥遥相对，辩论佛法。在维摩诘经变与弥勒上生经变上部，还画阿弥陀佛说法图，也可以说是早期简单的阿弥陀经变。这种新型的经变组合，说明隋唐以来，维摩信仰由崇尚玄学清谈逐渐转向来世净土的追求。

五、隔阿修罗对坐式：在火焰龛楣上画大海，阿修罗站在大海中，双手托日、月，头顶须弥山。这是表现《见阿閦佛品》中的“手接大千”故事。阿修罗左

右各画一座殿堂，维摩在北，文殊居南，相对论道，身后均簇拥着听法圣众。这种形式仅见于敦煌隋代壁画中。

六、隔二佛对坐式：中间画《法华经·见宝塔品》中之释迦、多宝二佛并坐，东侧画维摩诘，已残，西侧画文殊菩萨。这种形式最早见于北魏太和元年（公元477年）阳氏造金铜释迦佛坐像背光后面的线刻维摩诘经变。

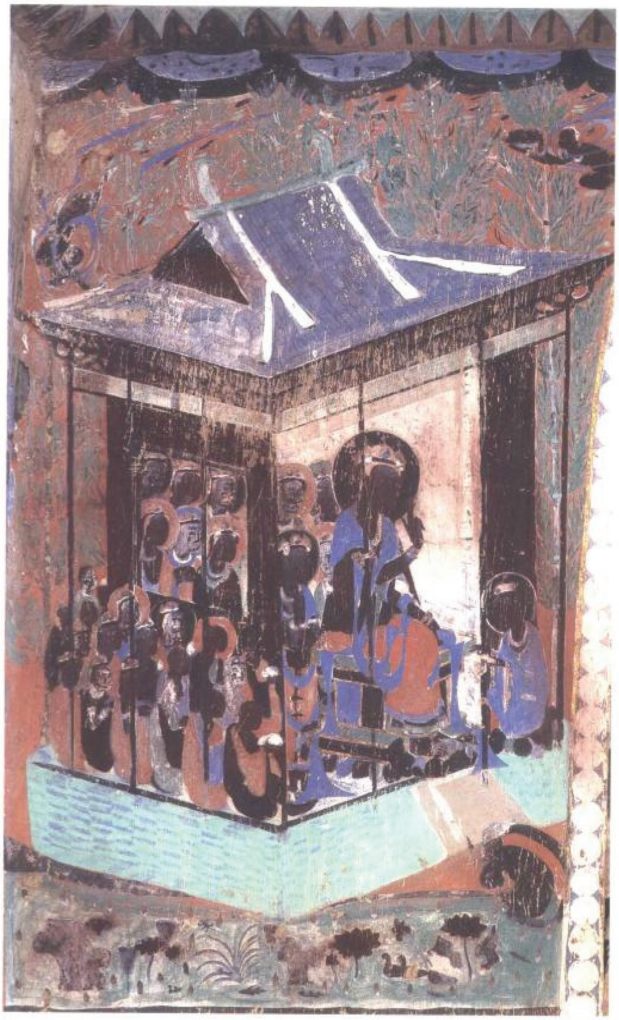
隋代维摩诘经变的特点

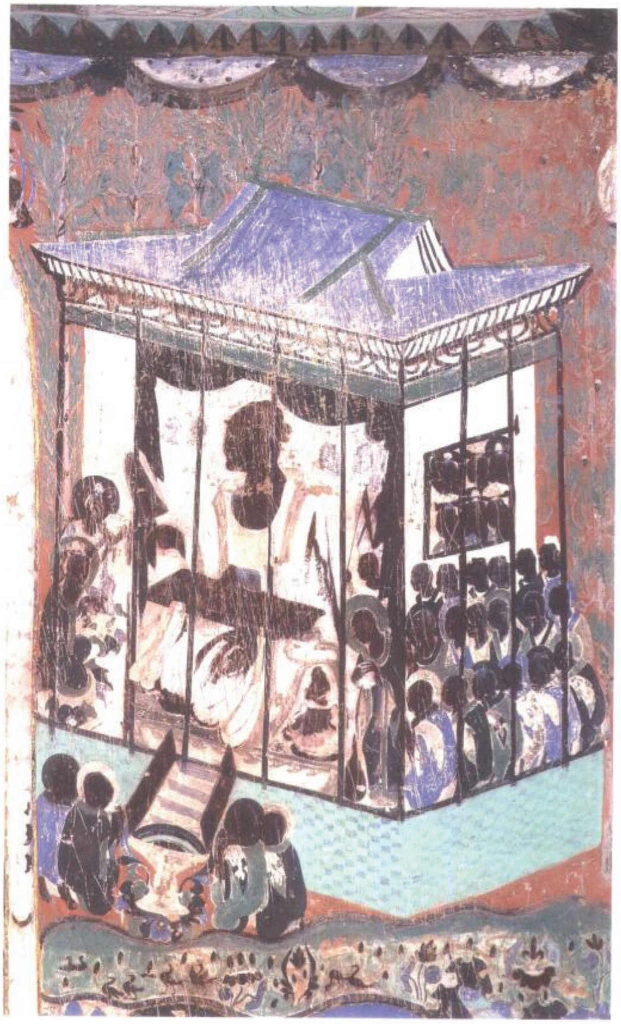
敦煌隋代的维摩诘经变尚属初创阶段，所含品数不多，只有《佛国品》、《方便品》、《文殊师利问疾品》、《香积佛品》和《见阿閦佛品》，且都源于中原，特别是龙门石窟。构图布局虽然有六种形式，但主要仍是维摩诘与文殊菩萨对坐论道式。人物形象虽有源自东晋、南朝秀骨清像、褒衣博带的清谈名士风韵，但主要仍是继承当地敦厚朴实、儒巾大氅的传统形象，总括而言，其艺术成就较中原逊色。这是由于敦煌地处西陲，经济、文化相对落后于中原所致。

隋代维摩诘经变，也反映了当时社会思想的转变。北魏晚期的麦积山第127窟已将维摩诘经变与西方净土变绘于一窟，及至隋代的敦煌壁画，进一步将维摩诘经变与弥勒经变、阿弥陀经变绘于一窟，表明中国文人的维摩信仰，已开始从崇尚清谈玄理、追求超脱，转向与净土信仰结合，追求来生之计。这种趋势在唐代更加明显。



第262窟窟顶维摩诘经变——隔阿修罗对坐式示意图





178　文殊来问

在一座三开间的歇山顶殿堂内，文殊菩萨倚坐于须弥座上，举手论道，神态自若。随来听法的菩萨、弟子、天人，或侍立于身后，或跪于廊下。另外一位菩萨手中持物，跪于文殊前，虔诚供养。台阶下还跪三位世俗信士，叩头供养。前后有树林、宝池，树林间有一对飞天散花供养。

隋代　维摩诘经・文殊师利问疾品

莫420　西壁龛外北侧

179　维摩示疾

在一座五开间的殿堂内，维摩诘居士面容消瘦，褒衣博带，手挥麈尾，凭几而坐，有南朝清谈名士的风度，显然受了龙门石窟的影响。殿堂前，画"请饭香土"，走廊间与台阶下，挤满了菩萨、弟子、天人。殿堂后，以丛林为背景，殿堂前有"释迦净土"中的宝池掩映，增添了一丝南国风光。

隋代　维摩诘经・方便品

莫420　西壁龛外北侧





180　文殊立像

文殊菩萨立于菩提树下的莲座上，年轻秀美、聪明睿智，双手扬举，似在借助手势，全神贯注地论道。

隋代　维摩诘经·文殊师利问疾品

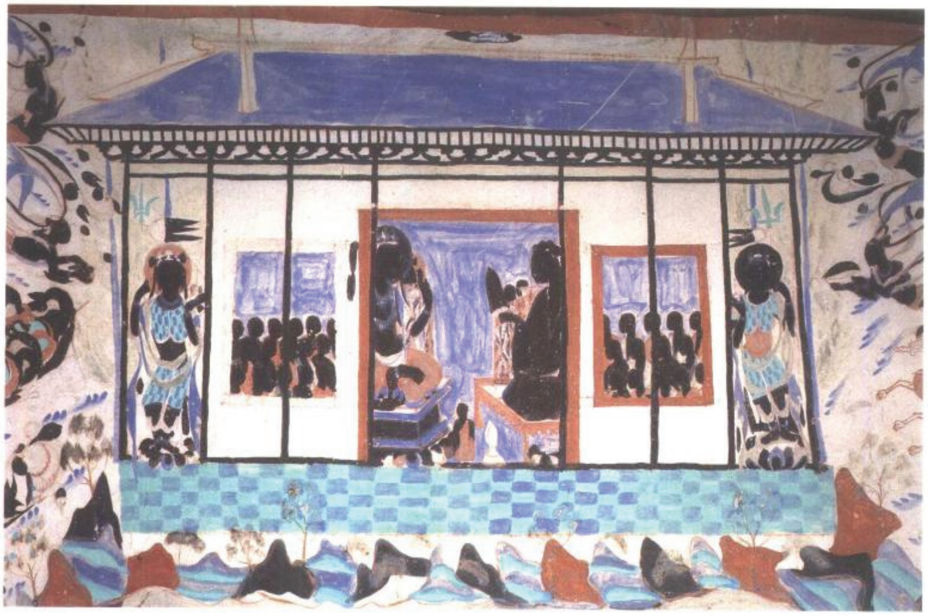
莫276　西壁龛外南侧

181　维摩立像

经文的本意是说维摩诘以其“方便”、“现身有疾”，藉以向问疾的人宣传大乘空宗哲理，然而，此画却省去方丈病榻，以山石花树为衬景，着力于人物内心世界的刻画；维摩诘头戴儒巾，手挥麈尾，微风飘拂美髯，嘴角笑容可掬，候立菩提树下，双目凝视远方，似乎在热切地等待分别多年的挚友光临。

隋代　维摩诘经·方便品

莫276　西壁龛外北侧



182　维摩诘经变

在一座七开间歇山顶殿堂的中央大厅里，维摩诘居士在北，手执麈尾，坐在高座上；文殊菩萨在南，左手上举，坐在须弥座上，两位大士对坐论道。两大士身后的房间里都挤满了听法圣众。两端廊下又各画一身护法天王。殿堂外有树石环抱，环境十分优美。

隋代　维摩诘经·方便品与文殊师利问疾品
莫423　窟顶后部中间

183　维摩诘经变

中间一座三开间歇山顶大殿内，画弥勒上生经变。左右两侧各画一座小型歇山顶配殿，维摩诘坐右配殿，文殊菩萨坐左配殿，两位大士遥遥相对，辩论佛法。整组建筑物小巧、典雅、优美，后面还点缀着稀疏的竹林，富有南国情趣。右侧配殿内的维摩诘居士有头光，很特别，隋代壁画中仅此一例。维摩诘居士殿堂前立一女子，未确定是否即《观众生品》中所说的维摩室内的天女。

隋代　维摩诘经·方便品与文殊师利问疾品
莫433　窟顶后部



第二节 大唐中土维摩诘

唐代前期（公元 618—781 年）

唐代前期，维摩信仰盛行不衰。因为当时佛教继续强调义理与禅修并重，唐初名僧玄奘就曾上书唐高宗，重申此主张，并且重译《维摩诘经》。高僧窥基、湛然等亦为此经作疏。敦煌藏经洞还出土沙门道液于唐肃宗时撰的《净名经集解关中疏》和《净名经关中释抄》各二卷。《维摩诘经》又与实质上是魏晋玄学再现的新兴禅宗思想有密切关系，被视为“禅门三经”之一。所以，维摩诘在当时社会有很大影响力，诗人对他赏慕不已，李白曾自诩为维摩诘的转世。杜甫不但十分欣赏顾恺之所画维摩诘像，也很欣赏《维摩诘经》。王维字摩诘，名字来源都与维摩诘有关。更有趣的是，唐太宗曾敕令玄奘“挂维摩诘之素衣”，“助秉俗务”。

维摩诘备受推崇，自然反映到佛教艺术中。阎立本、王维和画圣吴道子就曾在各地画过“维摩变”。杨惠之则塑维摩诘居士像。上述杰作虽早已失传，但据苏东坡的记述，杨惠之在凤翔天柱寺塑的维摩像是“病骨磊嵬如枯骨”，苏辙也说杨惠之塑维摩诘面瘦如腊，“兀然隐几心已灭，形如病鹤竦两肩”，颇似顾恺之笔下的维摩诘，与唐代前期敦煌壁画中的维摩诘形象大相径庭。

莫高窟现存唐代前期维摩诘经变十三铺。涵盖品数由隋代的五品增加到十一品。新出现《弟子品》、《不思议品》、《观众生品》、《入不二法门品》、《菩萨行品》及《法供养品》。构图布局则由隋代六种形式发展为四种形式。

承袭前人的隔龛对坐式

第一种是延续隋代的隔龛对坐式，其中第203窟堪称代表。此窟的维摩诘形象已脱“清羸示病之容，隐几忘言之状”，变得丰腴劲健，雄辩滔滔。画师着意表现《观众生品》中的天女戏弄舍利弗。故事的大意是：两位大士辩论期间，维摩诘室内有一天女把天花撒在菩萨、弟子身上。落到菩萨身上的鲜花，纷纷落地，但是落到弟子身上的鲜花，无论怎样也抖不掉。天女便问舍利弗：“为何要抖掉身上的鲜花呢？”舍利弗答：“鲜花粘身是不合沙门仪律的。”天女说：“花本身岂有落与不落之分？那是因为你心里产生了分别落与不落的想法。你看菩萨身上不粘花，就是因为菩萨断除

唐代前期维摩诘经变形式及分布表

经变形式	分布洞窟
隔龛对坐式	莫 203、206、322
同龛对坐式	莫 68、242、334、341、342
东壁窟门两侧对坐式	莫 103、220
完整壁面式	莫 194、332、335

了一切分别之想。”这显然是大乘佛教批判小乘佛教还达不到“真入不二法门”的境界。舍利弗在释迦弟子中智慧第一，然而竟被维摩诘室内的一个天女所戏弄，这在佛教经典中是罕见的。所以，陈寅恪说《维摩诘经》的作者必为在家居士，对于出家僧侣，可谓尽其玩弄游戏之能事。

此窟天女立于维摩诘前，舍利弗立于文殊菩萨前，隔龛相望。其构图布局到人物造型，应源自公元533年赵见禧造像碑及兰思远等造像碑。

追求发挥空间的新形式

第二种形式是同龛对坐式。由于唐代维摩诘经变的品数日增，西壁龛外两侧窄小的空间已容纳不下这么多内容。画师为增加画面空间，便把“维摩示疾”画于龛内北壁，“文殊来问”画于龛内南壁，其余各品分别画于维摩、文殊下部。其中以第334窟最好，人物很有个性，栩栩如生。

第三种形式是以东壁窟门为界，把“维摩示疾”与“文殊来问”画在窟门两侧，隔门对坐论道。相关的各品配置在上下部。这种形式的优点是空间比较宽阔，不但可以容纳较多品数，而且可以将各品尽情抒发。例如第220窟窟门南侧以很大的空间，表现《方便品》中的“维摩示疾”，下部画国王、大臣及诸王子问疾的情况。图中的人物实际上是来唐朝进贡的番王，有些似阎立本（一说梁元帝萧绎）画的《职贡图》。窟门北侧也以很大的壁面画“文殊来问”，下部绘华夏皇帝及其群臣问疾图，论场面之宏伟，人物之生动，均不亚于阎立本（一说郎余令）所画《历代帝王图》。

上部画“维摩示疾”、“文殊来问”，下部画帝王官属问疾的构图形式，可溯源于龙门石窟宾阳洞前壁与麦积山石窟第127窟东壁的维摩诘经变。莫高窟第220窟的画师在此基础上又作了改进，使之成为维摩诘经变的基本模式，在莫高窟延续了三百余年。这种构图把神权与皇权巧妙地结合起来，体现了僧俗统治者的共同愿望。

在“维摩示疾”周围，除了左侧画天女戏弄舍利弗、“请饭香土”外，在右上侧还新出现“借座灯王”与“手接大千”情节。“借座灯王”出自《不思议品》，大意是：维摩与文殊辩论时，舍利弗见维摩室内没有坐具，担心菩萨、弟子等没有座位。维摩诘知道舍利弗的心思，便现神通力，请东方须弥灯王佛送三万二千狮子座来。这故事应源自北魏造像碑。

“维摩示疾”右上侧画出自《见阿閦佛品》的“手接大千”，大意是：释迦告诉舍利弗，维摩诘原是无动佛治下妙喜国的菩萨。该国是一个“极乐世界”。当时

众人都渴望一睹妙喜世界，维摩诘即以神通力，举右手“断取妙喜世界，置于此土”，让众人观看。

第220窟的维摩诘经变绘于贞观十六年（公元642年），是学术界公认的高水平、划时代的巨幅经变画，若与隋代维摩诘经变相比，却有突如其来之感，不像是敦煌土生土长的作品。这种情况可能与当时的历史背景有关。公元618年唐朝建国后，河西仍时有扰动。到公元640年侯君集平高昌，才打通“丝绸之路”。此后，中原新的唐文化（包括佛教艺术）也随之西传。第220窟的维摩诘经变很有可能也是由中原的高手画师创作，或者是由敦煌画师根据新传来的粉本加工创新而成的。

大约绘于天宝年间的第103窟的维摩诘经变，又有新的发展：第一，利用“维摩示疾”与“文殊来问”之间窟门上部的空间，绘《佛国品》中宝积等以宝盖供养佛的故事，从而把被窟门隔开的画面连接在一起，使维摩诘经变更加完整。《佛国品》在《维摩诘经》中占有“如王宣正令”的尊贵地位，因此，将它绘于窟门上部（或者“维摩示疾”与“文殊来问”之间的上部壁面），正好体现了经旨，此后《佛国品》绝大多数都固定在这个位置。第二，在窟门两侧下部开始出现《方便品》的一些小插曲，表现维摩诘的“通达方便”，如“入诸学堂，诱开童蒙”、“入诸酒肆，能立其志”，等等。由于这部分壁面接近地面，被游人香客严重磨损，具体画面已很难辨认。其他场面则与第220窟大同小异，只是第103窟用色较淡，主要靠线描，受变色影响不大，人物形象至今仍很清晰生动，颇富感染力，今人尚可从中体味到“画圣”吴道子的风韵。

第四种形式是把维摩诘经变画在一块完整的壁面上，使画面更宽阔、完整。其中以李克让建于武周圣历元年（公元698年）的第332窟北壁的维摩诘经变最好。下面作重点介绍：

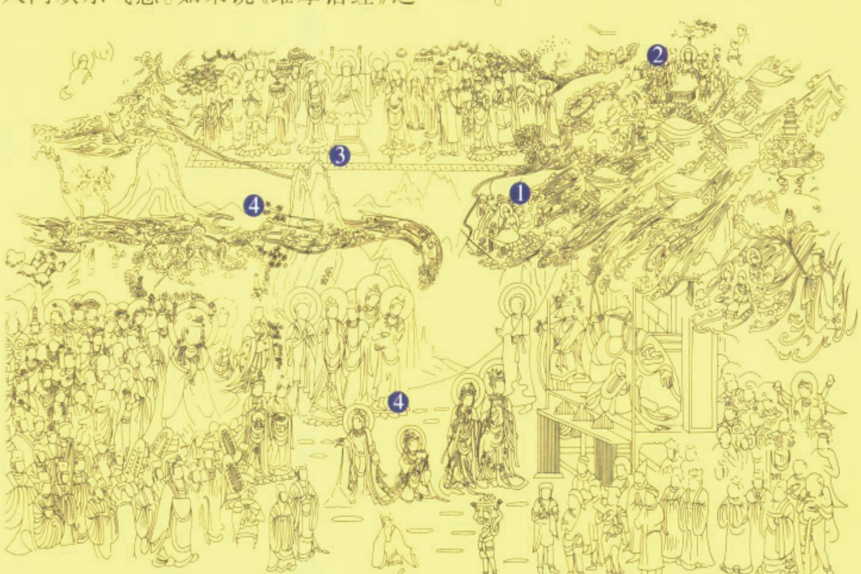
维摩方丈上部的“借座灯王”，落笔 ◁❶
雄劲，气势宏大，云飞座移，满壁风动，堪称敦煌壁画中同类作品中的绝笔。

《法供养品》是新出现的一品，位于
“借座灯王”左侧，大意是说：释迦牟尼 ◁❷
佛对天帝说信解受持《维摩诘经》，并且遵照修行，就是法供养。为此，他讲了一个本生故事：过去有一位药王佛，长期受一位名叫宝盖的转轮圣王供养，后来宝盖命令他一千个儿子继续供养药王佛。其中一个儿子月盖，一心追求最崇高的供养，天神告诉他“法之供养，胜诸供养”，于是月盖便去请教药王佛什么是法供养。经变中此图与“借座灯王”的须弥座浑然一体，使画面更加生动、完美。

《佛国品》位于"维摩示疾"与"文殊来问"上部，画面很大。释迦佛居中说法，左右两侧画诸菩萨、弟子以及天龙八部，"悉来会坐"。宝积等五百长者子分立左右两侧，手举宝盖，供养于佛。

在《佛国品》西端，画一幅场面较小的说法图，表现香积佛世界。在香积佛世界的右下画化菩萨从毗耶离城飞升香积佛世界"请饭"。在香积佛世界下部，画请香饭的化菩萨与一组香积菩萨，离开香积佛世界，蹑虚行空，穿越崇山，倏然而降，直劈画面中央，来到毗耶离城维摩与文殊之间，献上香食。画师以丰富的想象力和纯熟的绘画技巧，把本来是"子虚乌有"的佛国世界，描绘得生意盎然，充满了人间欢乐气息。如果说《维摩诘经》之所以受到朝野僧俗的喜爱，是因为它反映了佛教徒应该如何把"处世间"当作"出世间"的话，那么诸如第332窟这样生动优美的大幅维摩诘经变之所以受到善男信女喜爱，就是因为它以人间上层社会的豪华生活为蓝本，通过画师的高度艺术升华，把彼岸的佛国世界与此岸的人间世界的距离拉得更近了，从而更促进了唐代佛教的世俗化，使更多的僧俗文人向往维摩诘式的在家菩萨的生活。著名诗人兼画家王维的生活，就反映了这种社会思潮。

第332窟这铺维摩诘经变，构图严谨，主次分明，人物刻画生动，画面虽然已经变色，然而蓬勃气势犹存，难怪张大千说这是"莫高窟维摩诘经变第一"。



第332窟北壁维摩诘经变示意图

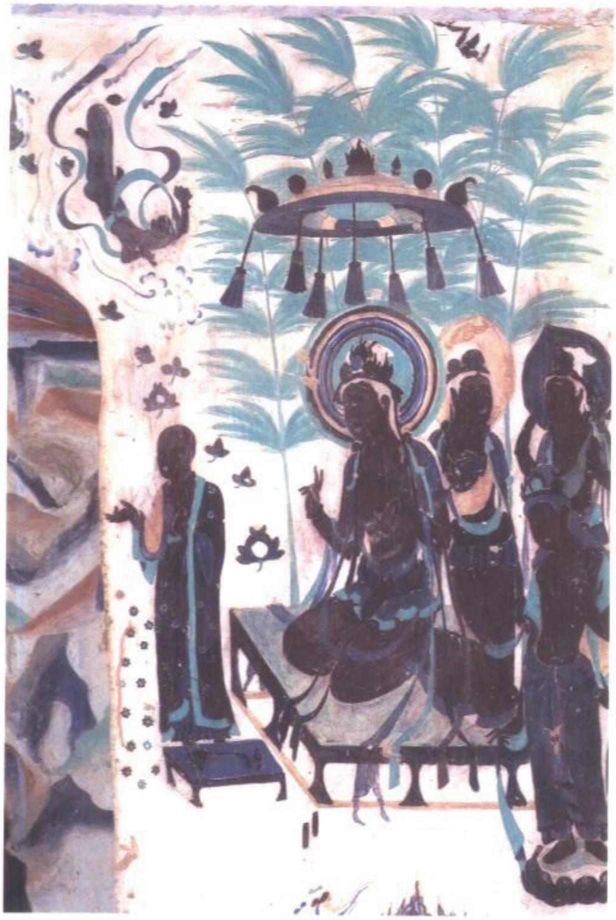


184　维摩示疾

维摩诘身体劲健，脸面丰腴，头戴白纶巾，身披鹤氅裘、手挥麈尾，凭几探身，坐于方丈静室内，若有所思。方丈静室后有绿树点缀，前有天女散花及化菩萨献香饭。构图紧凑。

初唐　维摩诘经·方便品

莫203　西壁龛外南侧上部

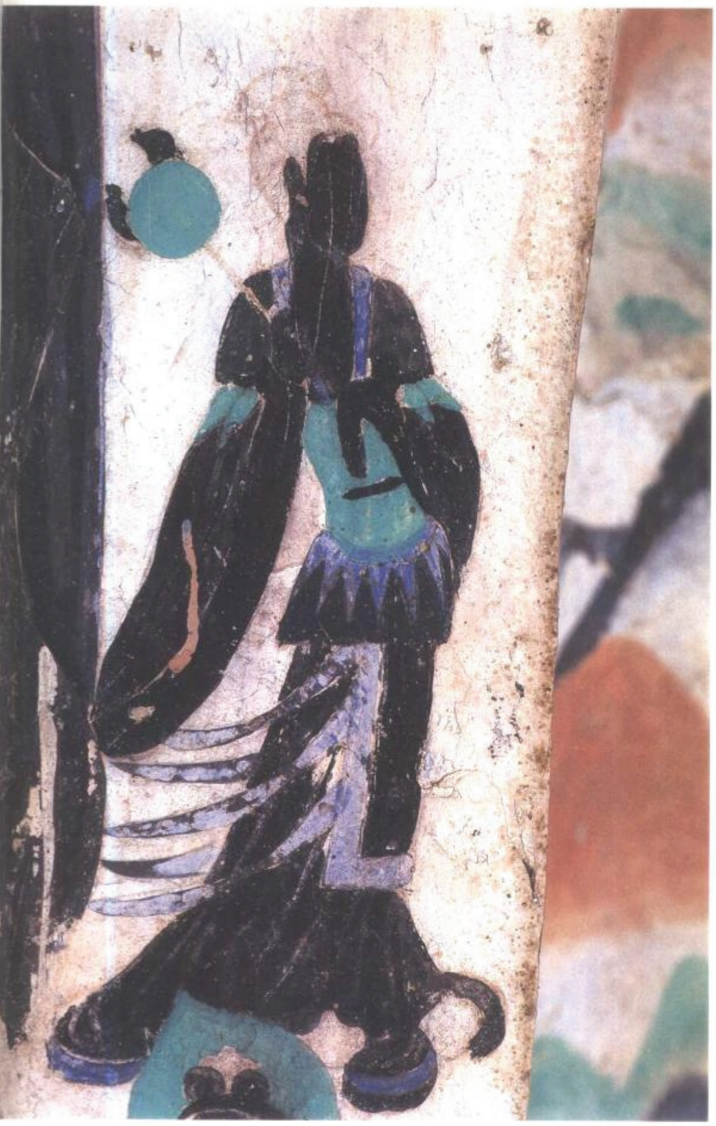


185　文殊来问

文殊菩萨身姿健美，面如圆月，头戴宝冠，肩披帔巾，端坐方几上，右手伸出两指，以示“真人不二法门”。前有天女散花，纷纷落在舍利弗身上，舍利弗为抖不掉花而尴尬。整个画面在绿树的衬托下，变色后的人物反而显得凝练浑厚，具有特殊的艺术魅力。

初唐　维摩诘经·文殊师利问疾品

莫203　西壁龛外北侧上部





186　天女

此天女右手挥羽扇，脚穿方头履，身姿洒脱，惟妙惟肖。她立于维摩诘方丈静室前，与对面文殊菩萨前的舍利弗隔龛相望。

初唐　维摩诘经·观众生品

莫 203　西壁龛外南侧上部

187　舍利弗

舍利弗站在文殊菩萨前，天女撒下的鲜花纷纷落在他身上。他正在为抖不掉身上的花和被天女戏弄而尴尬。画师把舍利弗的拘泥神态，刻画得淋漓尽致。

初唐　维摩诘经·观众生品

莫 203　西壁龛外北侧上部





188　天女散花

由天女化现的一对飞天，飞行于天空，把鲜花撒向人间。

初唐　维摩诘经·观众生品

莫203　西壁龛外北侧上部

189　化菩萨献香饭

初唐　维摩诘经·香积佛品

莫203　西壁龛外南侧





190 天女

这位天女站在维摩诘方丈静室前，左手挥扇，右手散花，戏弄舍利弗。她头戴花钗、步摇，身穿贵妇礼服，神态洒脱飘逸，十分精美，堪称同类题材中的佳作。

初唐 维摩诘经·观众生品

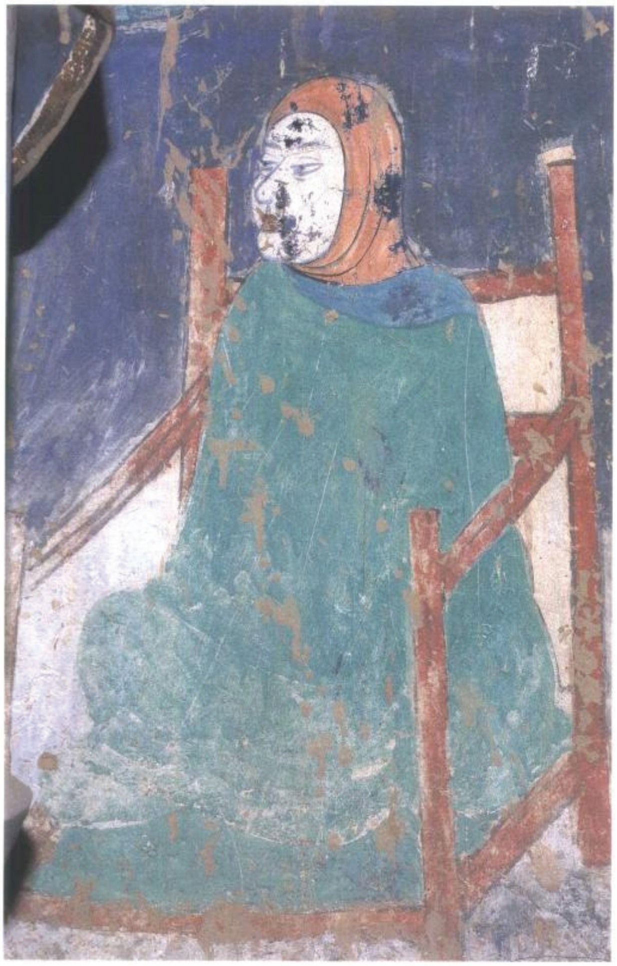
莫 334 西壁龛内北壁

191 化菩萨献香饭

化菩萨从众香国借来香饭，献给维摩诘。她胡跪仰视维摩诘，一片虔诚之心，表露于眉宇

初唐 维摩诘经·香积佛品

莫 334 西壁龛内北壁





192　舍利弗宴坐

舍利弗坐在胡床上宴坐（静坐习禅）。维摩诘尖锐地批判了这种传统保守打坐形式，主张不拘形式，只要心里有佛，道俗一观，与凡夫无异，就是打坐。这是大乘禅观对于小乘禅观的批判，对于中国禅宗思想的形成与发展起了启蒙作用。图中的舍利弗虽然身裹袈裟，坐在胡床上打坐，但又双目大睁，聆听维摩诘的批评，人物刻画切合经旨。

初唐　维摩诘经・弟子品

莫 334　西壁龛内北壁

193　听法天人

这是跟随文殊菩萨来毗耶离城听法的天人，单膝跪在莲座上，双手合十，虔诚地仰视文殊菩萨。

初唐　维摩诘经・文殊师利问疾品

莫 334　西壁龛内南壁



194　听法菩萨

这是跟随文殊菩萨来毗耶离城听法的菩萨，双手合十，头微仰，站在莲座上，专心聆听维摩诘、文殊论道，神情显得十分纯真虔诚。

初唐　维摩诘经·文殊师利问疾品

莫 334　西壁龛内南壁

195　听法天人

这是跟随文殊菩萨来毗耶离城听法的天人，跪在花丛中供养。

初唐　维摩诘经·文殊师利问疾品

莫 334　西壁龛内南壁





196　维摩诘经变

此图奠定了“维摩示疾”及相关情节的基本格局。画面以维摩示疾为中心，下部画王子官属问疾，前面画天女戏弄舍利弗。舍利弗上部画“请饭香土”，下部画化菩萨献香饭。维摩诘方丈静室顶部以四个须弥宝座表示“借座灯王”。右上侧画“手接大千”。

维摩诘披鹤氅裘，束白纶巾，斜坐胡床上，双眉紧锁，目光炯炯，胡须奋张，似乎正激烈辩论大乘佛教哲理。画面用赭红色晕染，增强了立体感，使人觉得维摩诘似乎要脱壁而出。维摩诘像突破了佛经上“现身有疾”的形象，显得神采飞扬。这种新形象是大唐新一代文人士大夫的写照。这样的艺术珍品，在敦煌以至全国均属罕见。

初唐　维摩诘经　莫220　东壁窟门南侧

197　维摩诘像

初唐　维摩诘经　莫220　东壁窟门南侧





198　王子官属问疾

《方便品》云：维摩诘现身有疾，“国王、大臣、长者、居士、婆罗门及诸王子并余官属，无数千人，皆往问疾”。此图中画了一组王子、官属群像，共十一人，鬈发、深目、高鼻，头戴高帽，身穿圆领窄袖长袍，足穿长筒乌靴，他们实际上是初唐时期往来于丝绸之路上的中国西部一些少数民族首领和外国使臣的真实写照，与名画《职贡图》相比，毫不逊色。

初唐　维摩诘经·方便品

莫220　东壁窟门南侧





199　天女戏弄舍利弗

以前的天女戏弄舍利弗，只是在维摩诘居士前画天女、文殊菩萨前画舍利弗，两人相对而立。此图改为维摩诘居士前并列画舍利弗与天女，文殊菩萨前并列画天女与舍利弗，这是表现"天女以神通力，变舍利弗如天女，天自化如舍利弗"，藉以进一步表明《观众生品》主旨：众生如幻，男女无定相。

初唐　维摩诘经·观众生品

莫220　东壁窟门南侧



200　手接大千

维摩诘右手掌上变出一朵桃形祥云。云里画阿修罗立于大海中，双手托日月，头顶须弥山。须弥山顶画一佛二菩萨。阿修罗左右两侧各画两栋房舍，以示经中所说的"城邑聚落"。为什么这里要画阿修罗呢？这是因为《见阿閦佛品》中说妙喜世界也有"大海泉源、须弥诸山"。又据《长阿含经》卷二十云：阿修罗住在"须弥山北大海水底"。莫高窟早期壁画中的阿修罗也是两腿立于大海，水不过膝，双手托日月，头顶须弥山，如第249窟西顶。这种表现方法被初唐画师借鉴后，创作出新的妙喜国图。

初唐　维摩诘经·见阿閦佛品

莫220　东壁窟门南侧



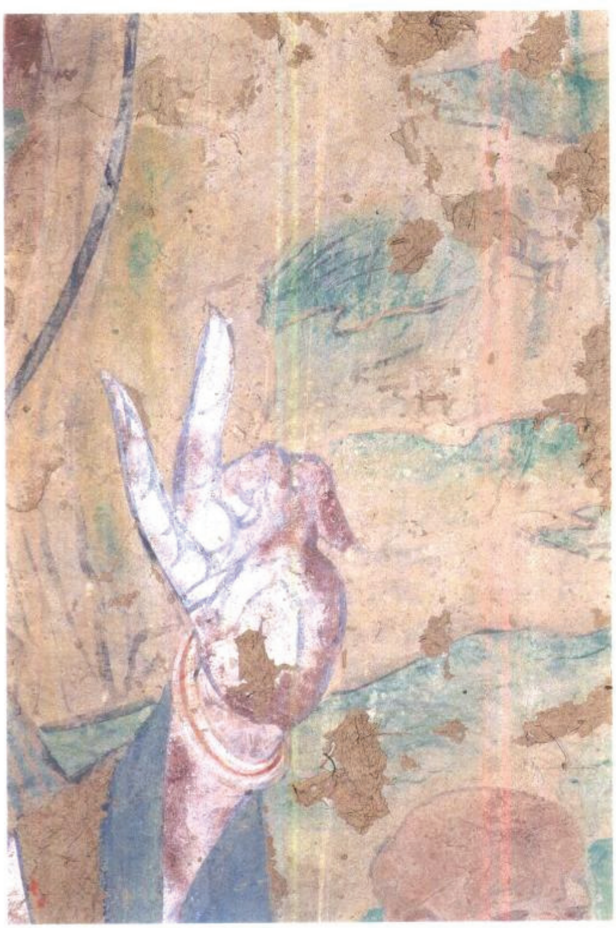
201　文殊来问

文殊师利在诸菩萨、大弟子及诸天人的簇拥下，来到毗耶离城，向维摩诘居士问疾。文殊菩萨头戴宝冠，身披天衣璎珞，结跏趺坐在方几上，举止庄严，神态自若，与对面慷慨激昂的维摩诘形成鲜明对比。文殊前面画天女戏弄舍利弗，下部画华夏帝王问疾图。整个画面主题突出，紧凑和谐。

初唐　维摩诘经·文殊师利问疾品

莫220　东壁窟门北侧





202　文殊菩萨“入不二法门手印”

《入不二法门品》云：文殊问维摩诘：“甚么是菩萨入不二法门？”维摩诘默然无言。文殊慨叹说：“乃至无有文字语言，是真入不二法门。”图中文殊伸出的两指，就是表示“不二法门”。所谓“不二”就是对一切现象不加区别，或者超越区别，如是非善恶。佛家说这是独一无二、至高无上的修佛法门，也是《维摩诘经》的主旨。

初唐　维摩诘经·入不二法门品

莫220　东壁窟门北侧



203　帝王问疾

华夏帝王单独出现于文殊菩萨下部，以示其正统地位。皇帝头戴冕旒，身穿衮服，昂首阔步，不可一世。皇帝前有障扇，后面侍臣小心翼翼，谨慎事君。画面色彩不多，不过由于巧妙配色，仍然具有绚丽的效果，例如只有皇帝身穿浓重的青衣朱裳，而群臣多穿白练裙襦，皇帝便更加突出。线描方面，人物衣纹用类似莼菜条的兰叶描，人物面部则根据不同的形象，变换手法，或圆润流畅，或停顿明显，或运笔凝重，或挥毫潇洒，体现了画师运笔有情。这幅壁画若与《历代帝王图》相比，则有过之而无不及，是一幅难得的初唐人物画杰作。

初唐　维摩诘经·方便品

莫220　东壁窟门北侧



204 诸天人

这一组人物是跟随文殊菩萨到毗耶离城听法的“诸天人”。其中可以辨认出的有三头六臂的摩醯首罗天（此图中未照全），还有一个可能是毗那耶迦天，其余天人很难确认其名号。不过画师以简练的线描、生动地刻画了诸天的外貌特征，也表现了不同人物的内心情感，不失为一组优秀的人物画。

初唐　维摩诘经·文殊师利问疾品

莫220　东壁窟门北侧

205 维摩诘经变

窟门南侧以“维摩示疾”为中心，上部画“借座灯王”，前面为天女戏弄舍利弗、下部是王子官属问疾以及化菩萨献香饭。窟门北侧以“文殊来问”为中心、下部画《方便品》中之帝王问疾，前面画《观众生品》中之天女戏弄舍利弗，构图布局与第220窟维摩经变大同小异。人物造型以粗细、浓淡、疾徐多变的线描为主，略施微染，表明中原盛行的“吴（道子）家样”此时也传到了敦煌。

盛唐　维摩诘经

莫103　东壁





206　宝盖供养

《方便品》云：毗耶离城一长者之子，名叫宝积，与其他五百长者之子各持七宝盖供养释迦。释迦以神通力合五百宝盖为一盖，遍覆三千大千世界。画师据此经文画一佛、二弟子、二菩萨说法图一铺。说法图左下侧画着汉族衣冠的王子，各持宝盖。说法图右下侧画维摩诘。说法图上部画一大宝盖，覆盖说法图。佛家说宝积也是法身大士，常与维摩诘"俱诣如来，共弘佛道，而今独与里人诣佛所者，将生问疾之由，启兹典之门也"。

盛唐　维摩诘经·佛国品

莫103　东壁窟门上部



207　维摩诘经变南侧

盛唐　维摩诘经　莫 103　东壁窟门南侧

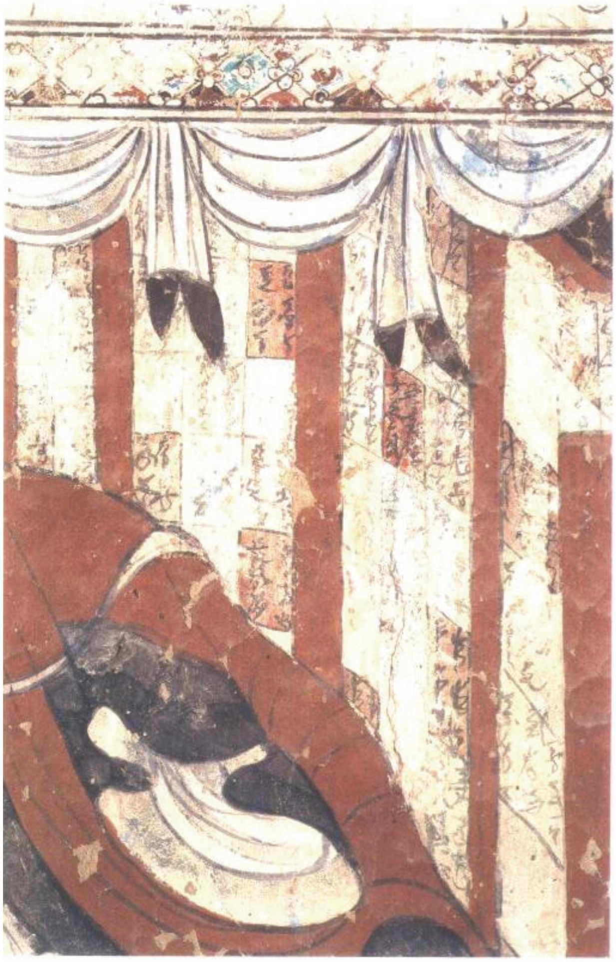


208　维摩诘像

此图已经完全脱离"清赢示病"的形象，变得丰腴劲健；不再是"隐几忘言"，而是倾身凭几，滔滔雄辩。这是唐代新兴的文人士大夫的写照。人物刻画主要靠流畅的墨色线描，形象生动，感染力极强，显然出自当时的绘画高手。

盛唐　维摩诘经·方便品

莫103　东壁窟门南侧



209　维摩诘方丈室内的屏风画

唐人喜欢在屏风上贴书法、诗篇，藉以美化居室。维摩诘方丈室内屏风上所贴的草书正是此风尚的证据。这是一条珍贵的民俗资料。

盛唐　维摩诘经·方便品

莫103　东壁窟门南侧



210　天女戏弄舍利弗

此图的构图、内容都与图 199 相同，惟人物的服饰与用色各异。此图用色较淡，人物以线描为主。

盛唐　维摩诘经·观众生品

莫 103　东壁窟门南侧

211　王子官属问疾与化菩萨献香饭

内容、构图与图 198 大同小异，惟敷彩简淡，着力于线描，运笔生动，人物形象具有重要的民俗学史料价值。画面左侧画一位美丽的化菩萨，胡跪莲座上，向王子官属献香饭，使本来是为问疾而来的诸王子官属，都把视线转向天女，这虽有违经旨，但却增强了画面的情趣。

盛唐　维摩诘经·方便品与香积佛品

莫 103　东壁窟门南侧





212　掌擎大众

《菩萨行品》云：释迦在庵罗树园说法，维摩诘、文殊都想见他。维摩诘即以神通力，“持诸大众并狮子座，置于右掌，往诣佛所”。画面为维摩诘左手挥麈尾，右手掌上变出一朵祥云，冉冉而上，云上画维摩诘、文殊及诸圣众，共计七人。此故事主要是引申出释迦佛宣讲菩萨行：“人生死而无所畏，于诸荣辱心无忧喜”，“观世间苦而不恶生死，观于我而诲人不倦”的道理。

盛唐　维摩诘经·菩萨行品

莫 103　东壁窟门南侧



213　维摩诘经变北侧

盛唐　维摩诘经　莫103　东壁窟门北侧

214　文殊菩萨

文殊菩萨坐在须弥座上，文静安详、和颜悦色，右手执如意，左手伸两指，表明他已理解“真入不二法门”。

盛唐　维摩诘经·文殊师利问疾品

莫103　东壁窟门北侧







215　帝王问疾

古代画师主要靠一手流畅明快的线描，把一个广额丰颐、浓眉大眼、隆鼻美髯、仪表堂堂、踌躇满志的中年华夏帝王，勾画得栩栩如生，显示出与之同时代的著名画家吴道子的"落笔雄劲，敷彩简淡"，"虬须云鬓，数尺飞动，毛根出肉，力健有余"的风格。

盛唐　维摩诘经·方便品

莫103　东壁窟门北侧

216　听法大弟子

这是跟随文殊菩萨至毗耶离城听法的诸大弟子。从他们的面部表情（尤其是眼神）中，可以体味出维摩诘居士与文殊菩萨辩论的激烈、精彩。

盛唐　维摩诘经·文殊师利问疾品

莫103　东壁窟门北侧







217　借座灯王及七宝供养 ◀见上页

前面云端上坐的一佛三菩萨，即《不思议品》中的须弥灯王佛及其随从菩萨，后面有五个随云飘动的须弥座，代表须弥灯王佛运送给维摩诘的三万二千狮子座。左上侧的一铺说法图是月盖王子请教药王佛何为法供养。前后两铺说法图对称和谐。云中飘动的轮、马、珠、兵、玉女等，就是转轮圣王月盖向药王佛供养的“七宝”中之五宝。画师巧妙地把两品配置在一起，浑然天成，天衣无缝，十分成功。

初唐　维摩诘经·不思议品及法供养品

莫 332　北壁东侧

218　手接大千

此图是在第 220 窟“手接大千图”的基础上发展出来的。在须弥山腰增加了两条龙。须弥山上改画高耸入云的三级佛塔，这可能是象征妙喜国的佛法兴盛，或者是表现妙喜国的“梵天”等宫。

初唐　维摩诘经·见阿閦佛品

莫 332　北壁东侧



219　献香饭菩萨

这是从香积佛世界来的两位菩萨。右侧菩萨单膝跪地，双手捧钵，仰视维摩诘，敬献香饭，可能是维摩诘化现的化菩萨。左侧菩萨面向文殊，侧身而立，上身微向前倾，双手举钵，往地上倒香饭，堆积如山。两身菩萨虽已变色，但其造型仍然十分优美。

初唐　维摩诘经・香积佛品

莫 332　北壁

第三节 吐蕃赞普领风骚

中唐(公元 781—848 年)

中唐时期，文人对维摩诘的信仰有增无减，其中最著名的当推白居易。他有不少作品提及维摩诘，如在《自咏》中他就自比维摩诘。另一位诗人孟郊，甚至在《赞维摩诘》一诗中称颂维摩诘为释儒的楷模。中唐的美术家也继续绘、塑维摩诘经变，例如左全于圣寿寺及成都大圣慈寺画维摩变相。开成五年（公元 840 年），日本僧人圆仁在五台山看到一铺巨大的塑像维摩诘经变：一位左手执麈尾的老人，随意坐于座上，面上似有语笑之相，形象与敦煌壁画中的维摩诘像有些相似。座前西边有一天女，东边有一手拿饭钵的菩萨。

同时期敦煌地区的维摩信仰也很盛行，而且偏重于义理研究。例如敦煌遗书中，在十二件有纪年的《维摩诘经》写本中，经疏类多达十件，经文类只有两件。又如敦煌高僧洪辩也洞达《维摩诘经》，并将其功德窟第 365 窟比作“维摩之室”。

中唐维摩诘经变的构图变化

中唐的维摩诘经变现存九铺，而且都集中在莫高窟。中唐维摩诘经变在构图布局上有两点显著变化：第一，把吐蕃赞普及其侍从画在“维摩示疾”下部的显著位置，并且特意刻画。这是当时佛教艺术从属于政治需要的鲜明表现，也是识别中唐洞窟的最可靠依据。第二，在维摩诘经变下部出现了屏风画，见于第 133、159、360 等窟。屏风内画许多小故事，大多数是表现《方便品》中维摩诘的各种神通力和《弟子品》中的一些小故事。

形式化的经变画风

从总体上来看，中唐的维摩诘经变日益呆滞，近似病态美，逐渐失去了唐代前期不断创新、蓬勃向上的气势。描绘重点不再是维摩诘的丰腴劲健、滔滔善辩，文殊菩萨的庄重沉静、胸有成竹，中华帝王的气宇轩昂、咄咄逼人，王子官属的奇形诡态，天女的风度翩翩，舍利弗的拘谨忸怩以及化菩萨的婀娜多姿等，而是力求把日益增多的情节，固定在一个统一的框架内。这样也许比较切合经旨，但却失去了生机。例如一般

中唐维摩诘经变分布及位置表

分布洞窟	位置
莫 133、159、236、237、359、360	主室东壁窟门南北两侧
莫 231	东壁窟门北侧
莫 180	南壁
莫 240	西壁佛龛两侧

在画面上部并列画三个佛国世界，即中间是《佛国品》的释迦净土，维摩诘之上是《不思议品》的须弥灯王佛国，文殊之上是《香积佛品》的香积佛世界，十分形式化。幸而佛国世界下部画人世间的毗耶离城城墙、角楼和城门，描绘相当细致。特别是诸化菩萨与香积菩萨，成群结队，从香积佛世界飘飞而下，穿过毗耶离城门，然后或者到维摩诘、文殊前奉献香饭，或者游观毗耶离城，“天衣飞扬，满壁风动”，总算给呆滞的画面增添了一丝生气。在毗耶离城内，沿袭唐代前期的“维摩示疾”、“文殊来问”以及帝王官属问疾。这些情节中，除新出现的吐蕃赞普问疾外，余皆不足道矣。

义理表现的深化

中唐时期屏风画中的一些小故事画，描绘比较生动，例如第159窟的“阿难乞乳图”和“博奕图”。尤其令人瞩目的是，画师开始把一些抽象的佛学义理，形诸丹青，例如《方便品》说：“是身无人如水”，意思是说人的身体并非固定的实体，犹如水无定形，方圆随物。将这义理画成画并非易事，然而具有丰富想象力的画师，却能据此创作出一幅优美的人物风景壁画：远方画崇山绿林，近处画山坡湖泊。一人独坐湖边，静心观水，象征“是身如水”。两只野鹿奔驰于山野间，表示人生短暂，流逝之快。总的来看，既形象生动，又意境深远。

中唐的维摩诘经变，虽然失去了唐代前期蓬勃向上的气势，但就其构图的严密紧凑，人物刻画的细腻，赋彩的清新淡雅，明快爽丽，以线描表现质感而言，也有其独特的风格。





220　维摩诘经变

中唐时期的维摩诘经变大致都是分上、中、下三部分。上排中间画《佛国品》，右侧为《不思议品》，左侧为《香积佛品》。此图中还在右端插画《法供养品》，左端加画《见阿闳佛品》。中排窟门两侧主要位置画"维摩示疾"、"文殊来问"及帝王官属问疾。下排屏风画中画《方便品》与《弟子品》中的一些小故事。

中唐　维摩诘经　莫159　东壁

221　吐蕃赞普问疾

唐代前期，"维摩示疾"下部都是画中国西部一些少数民族首领以及外国使臣。从中唐开始，吐蕃赞普占据了显要位置，其他人物都退居后边。这是识别中唐维摩诘经变的一条可靠依据

中唐　维摩诘经·方便品

莫159　东壁窟门南侧

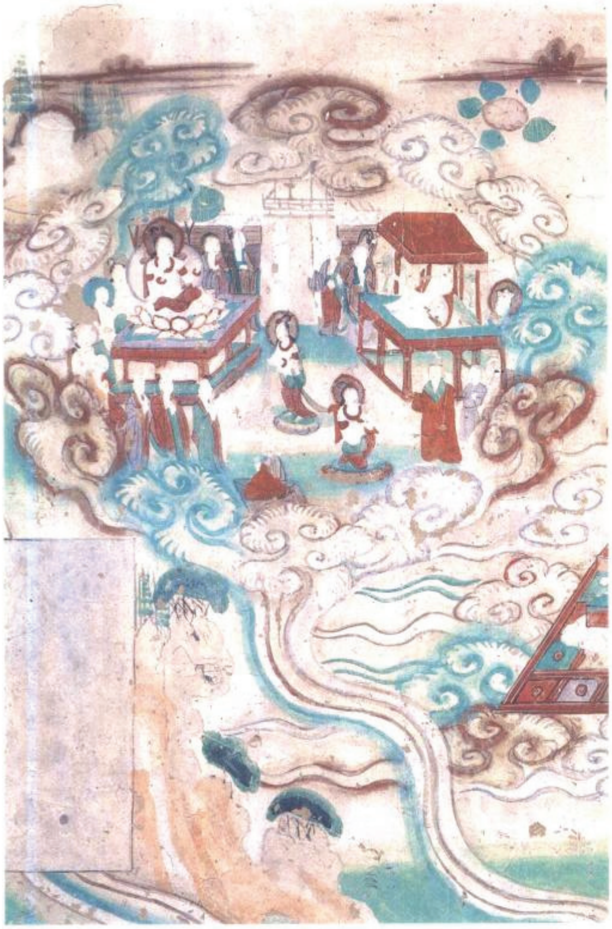


222　法供养品

画面右下侧绘月盖王子及其眷属乘马离家，翻山越岭，行诣药王佛所，请教何为法供养。右上角画一佛、二菩萨，即药王佛说法图。佛前画月盖王子及其眷属侍从，跪地合十供养。佛前还画月盖王子供养的象宝、马宝、轮宝、主藏宝等。远处有山、树、云作背景，辽阔优美。既合经旨，又有意境，比初唐时期仅画七宝供养，大为进步。

中唐　维摩诘经·法供养品

莫159　东壁窟门南侧



223 掌擎大众

此图中出现了毗耶离城门，维摩诘、文殊在城内对坐论道，天女戏弄舍利弗，化菩萨献香饭以及帝王问疾等，其中吐蕃赞普特别突出，实际上是一铺缩小了的中唐维摩诘经变。

中唐　维摩诘经・菩萨行品

莫159　东壁窟门南侧

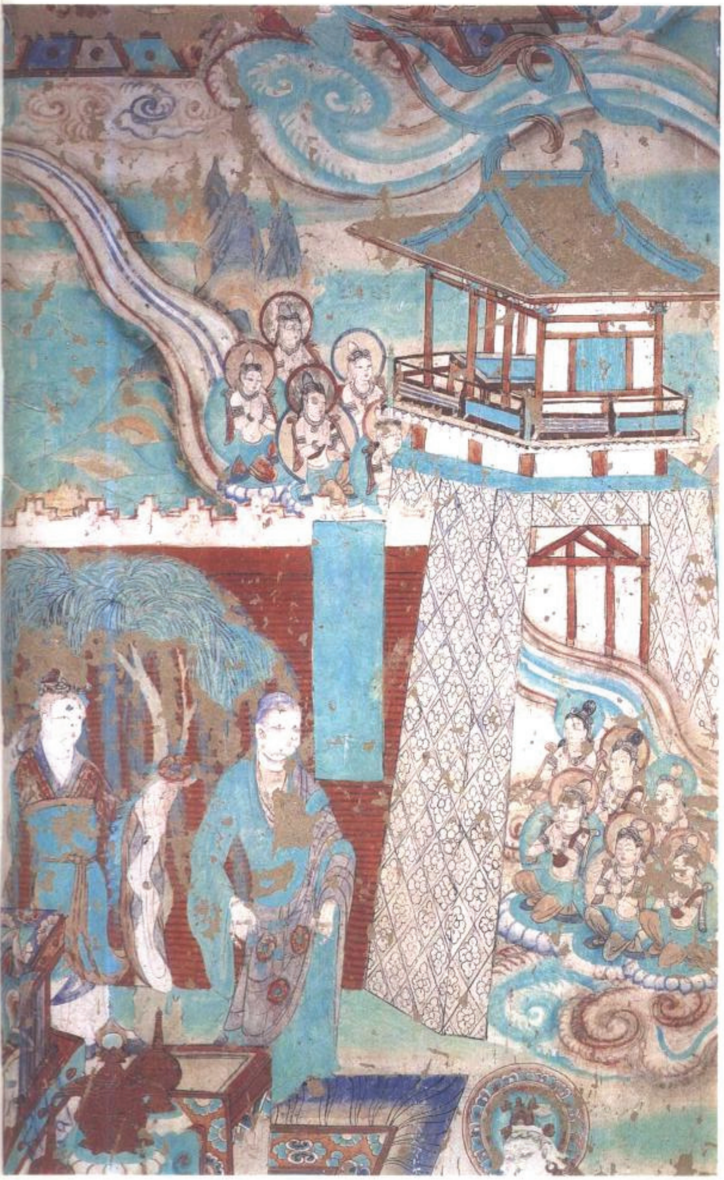
224 宝盖供养

此图中间画释迦牟尼佛说法。下部画五百长者之子俱持宝盖，一同供养佛陀。上部画“佛之威神令诸宝盖，合成一盖”。宝盖中出现了佛经中所说的日月星辰，山川宫殿，这是以前的“宝盖供养图”中所没有的。

中唐　维摩诘经・佛国品

莫159　东壁窟门上部







225　毗耶离城角楼一角

从中唐开始，维摩诘经变中出现毗耶离城城墙、城门和角楼。此图为毗耶离城角楼之一。

中唐　维摩诘经·文殊师利问疾品

莫 159　东壁窟门北侧

226　阿难乞乳

有一次，阿难为生病的释迦向大户乞乳，维摩诘便责问阿难："释迦有金刚不坏之身，哪会生病？"并劝阿难速速离去，以免外道以为释迦既不可脱离病困，焉能普渡众生。画面与经文大相径庭：右侧画一头母牛，腹下蹲一妇女挤奶。母牛张嘴摇尾，呼召面前的小牛。小牛仰头踢蹄，拼命前奔，然而颈有套索，被一男孩用力拉着，不许离去。舐犊之情，跃然壁上，堪称中唐壁画之佳作。

中唐　维摩诘经·弟子品

莫 159　东壁南侧下部屏风画内



227　是身无人如水

奔驰的野鹿衬托出观水者的寂静。野鹿飞跑的姿态，以及通过晕染表现出的野鹿的皮毛质感，反映出画师观察的细致与表现技巧的熟练。

中唐　维摩诘经·方便品

莫159　东壁南侧下部屏风画中

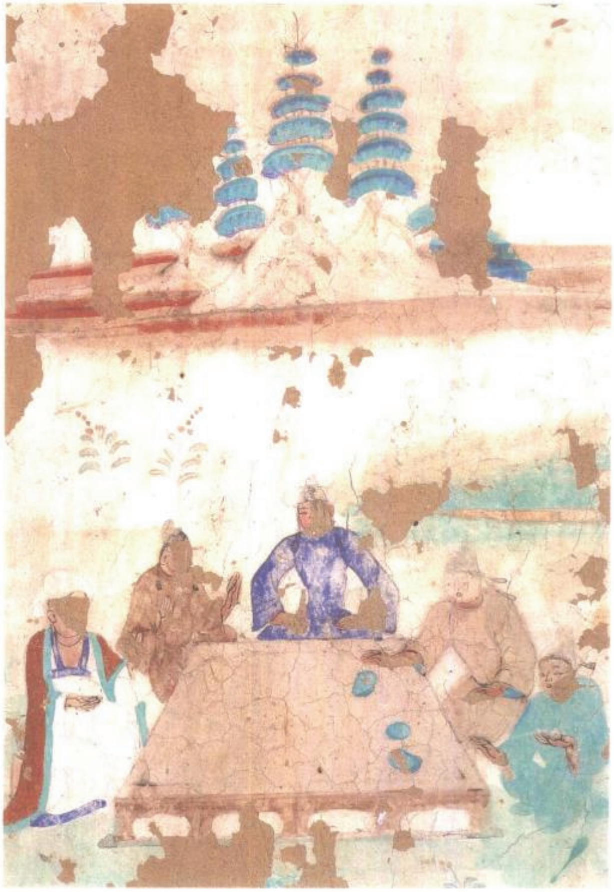
228 镜中人

佛教否认事物的客观性。《弟子品》云："诸法皆妄见……如镜中像，以妄想生。"意思是一切客观事物，都是由人的妄想造成，如同镜中的映像。画中三脚架上有一面椭圆形的镜，一人立在镜前，看着镜中人。这是一条比较珍贵的唐代民俗资料。

中唐　维摩诘经·弟子品

莫 159　东壁南侧下部屏风画中





229 博弈

《方便品》云：维摩诘"至博奕戏处，辄以度人"。画师据此画了一幅赌博图：四人围几赌博，维摩诘坐在左侧，中间一人身穿蓝色衣服，满脸凶相，可能是一个赌棍。右侧一人身穿灰色衣服，正在举手掷骰，神情惶恐，生怕掷输了。人物刻画比较生动。李肇《国史补》云："长安民俗，自贞元……侈于博奕。"看来这股赌风也传到敦煌。这是一条珍贵的唐代民俗资料。

中唐　维摩诘经·方便品

莫 159　东壁北侧下部屏风画中

第四节 心有余而力不足

归义军时期(公元 848—1036 年)

晚唐到宋代，文人仍然十分崇拜维摩诘。李咸用将维摩诘与庄子并举，欣赏他们逍遥放达的人生；五代诗人韦庄常在房内供养维摩诘；北宋名臣王安石也很欣赏《维摩诘经》。同时，许多画家仍以维摩诘故事为创作题材，仅《宣和画谱》中就列举了范琼、孙位、朱繇、杜齯龟、贯休、孙知微、侯翌、丘文播、李公麟等例子。此外，四川石窟中也有少量情节简单的石雕维摩诘经变。新疆吐鲁番拜锡哈石窟第 3 窟则出现了表现“维摩示疾”、“文殊来问”、《佛国品》与《不思议品》等内容的维摩诘经变。

归义军统治下的敦煌，也继承中唐遗风，盛行维摩信仰，而且偏重于义理讲习。公元 869 至 895 年间任最高僧职都僧统的悟真，精于《维摩诘经》。法成的高足法镜，曾在敦煌寺院一再讲《维摩诘经》、《维摩经疏》以及《净名经集解关中疏》。

会昌灭佛(公元 845 年)时，敦煌尚属吐蕃统治，未被波及。三年后张议潮收复敦煌，中原佛禁已经解除。以张议潮为首的敦煌大族本来就信奉佛教，此时又欢庆脱离吐蕃统治，于是莫高窟又掀起开窟造像的热潮。莫高窟与安西榆林窟绘制了大量维摩诘经变，现存达三十六铺之多。

此时维摩诘经变最显著的变化在构图布局方面，“维摩示疾”下部的吐蕃赞普及其侍从像，从中唐时期的显要地位，又回到唐代前期的番王队列中。此外，除第12、18窟还延续中唐遗风，在维摩诘经变下部画屏风画外，其余洞窟再没有从属于维摩诘经变的屏风画了。

归义军时期的代表作——第 9 窟

第 9 窟北壁的维摩诘经变，堪称张氏归义军时期的代表作。此窟建于景福(公元 892—893 年)前后，是一个中型洞窟。北壁的维摩诘经变高 3.55 米，宽 8.53 米，规模相当宏伟。构图与初唐第 332 窟北壁的维摩诘经变相似，但细部却有许多不同。第 9 窟着意刻画经变四周的一些小故事画，小巧别致，极尽其妙。例如，经变右下角的“阿难乞乳图”，

归义军时期维摩诘经变时代、分布及位置表

窟中位置	晚　唐	五　代	北　宋
主室东壁	莫 12、18、85、94、132、138、139、143、156、369	莫 5、6、22、61、98、100、108、121、146	莫 7、454
主室北壁	莫 9	莫 53、342、榆 32	莫 25
主室南壁	莫 150		
前室西壁		莫 261、334、335	莫 172、203、264、437
前室南北壁		莫 44	莫 202

画师将《方便品》与《弟子品》合二为一，浑然一体。《弟子品》中的“舍利弗宴坐图”则增加了新的情节：维摩诘批评舍利弗，舍利弗静坐聆听。环境布局优美，人物刻画生动。《见阿閦佛品》中出现了“三道宝阶”，使天上人间可以自由往来，更切合经旨，表现形式创新，是同类题材中最好的一幅。《见阿閦佛品》下部空隙中又画《方便品》的三个情节，画师使用象征的手法，使抽象的空宗哲理具象化，二人对坐观水，一人水边钓鱼，生动活泼，别有情趣。

敦煌最大的维摩诘经变——第 98 窟

北宋郭若虚在《图画见闻志》中评论古今佛道画时，曾有“近不及古”之叹。这点也适用于敦煌的维摩诘经变。就艺术性而言，曹氏归义军时期的维摩诘经变固然不及唐代，但其规模却大大超越前代。例如建于同光（公元 923—925 年）前后的第 98 窟的维摩诘经变，高 2.95 米，宽 12.65 米，是敦煌壁画中最大的维摩诘经变。经变规模越大，要求绘制的内容也越多。就内容丰富而言，又首推于公元 947 至 951 年间营建的第 61 窟东壁的维摩诘经变，画师把鸠摩罗什译的《维摩诘所说经》十四品中之十三品入画，其中有些品内还增加了许多新内容。能够把那么多内容巧妙地组织在一起，而又使画面总体布局严谨、和谐、雄伟，这本身就体现了画师丰富的想象力与熟练的表现技巧，何况有些情节，如《菩萨品》魔王波旬扰乱持世菩萨修行，就描绘得相当生动：持世菩萨修行时，波旬化装成帝释天，带领一万二千名美貌的魔女，来扰乱持世菩萨修行。魔王波旬不断诱惑持世菩萨收纳这群魔女，就在此时，神通广大的维摩诘前来揭穿波旬的阴谋，并表示愿意收纳众魔女。波旬惊慌失措，“欲隐形去”，但“尽其神力，亦不得去”，只好把魔女给了维摩诘。维摩诘即劝众魔女皈依大乘佛教。其后，维摩诘又把诸魔女归还波旬，并且嘱咐她们回魔宫后，要劝诫其他魔女皈依大乘佛教。壁画中画了四个情节：持世菩萨修行、波旬率魔女前来扰乱、维摩诘揭穿阴谋及魔女返回魔宫。画面布局紧凑，人物刻画亦较生动。

可是，维摩诘经变内容空前增多，也使画面日益格式化，且难以读懂，需要用文字加以说明。于是壁画榜题空前增多，几乎每一幅画旁都有榜题。第 61 窟维摩诘经变现存五十九条榜题，共一千六百九十五字。这些榜题是考释壁画内容的第一手资料。尤其是一些表现大乘空宗哲理的画面，如果不借助榜题，要读懂，难于上青天。

当曹氏归义军于公元 1036 年被西夏灭后（一说被沙州回鹘取代），维摩诘经变便告没落。除肃北五个庙石窟第 3 窟东壁尚存一铺维摩诘经变外，莫高窟与安西榆林窟的维摩诘经变均已绝迹。



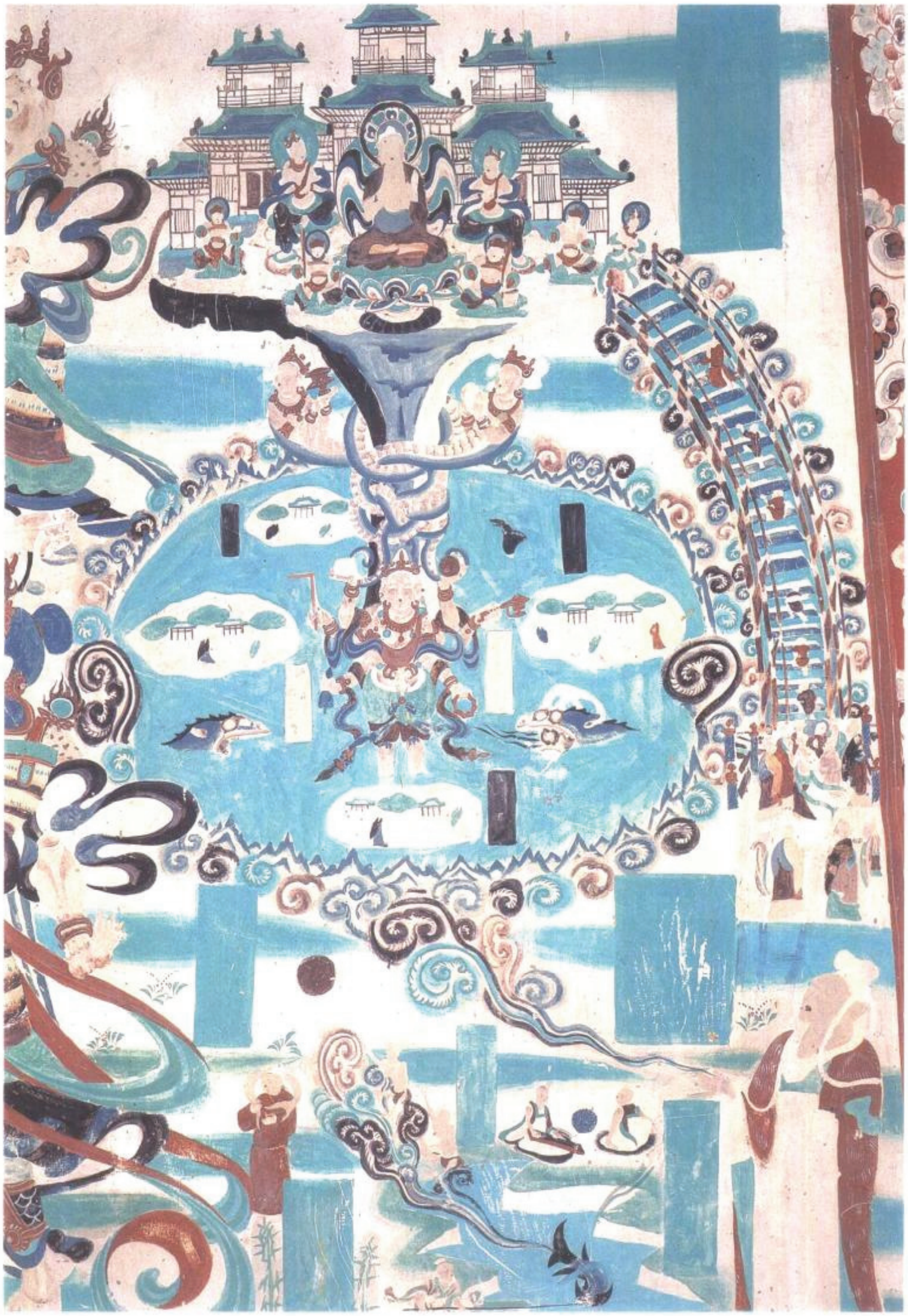
230　阿难乞乳

维摩诘正在豪华的住宅中跟一位贵妇谈话，院落内有官员、仆人行走，大门口还站两个门卫。这可能是表现《方便品》中的“若在婆罗门，婆罗门中尊，除其我慢”。右下角画一群牛马，牛马前立一比丘。牛马左上侧画一头大红母牛舐一小犊。大红母牛腹下蹲一妇女挤牛奶，阿难站在牛旁乞乳，维摩诘举手讲话，大概是批评阿难：“止！止！阿难，莫作是言……外道梵志若闻此语，当作是念：何名为师，自疾不能救，而能救助疾人？可速密去，勿使人闻。”从画面下部的榜题看来，此图是依据僧肇《维摩诘经注》敷演而成的。这幅壁画是唐代地主庄园的写照，十分珍贵。

晚唐　维摩诘经·方便品与弟子品

莫9　北壁东侧





231　舍利弗宴坐 ◀见上页

《维摩诘经》云：舍利弗"曾于林中，宴坐（安坐静修）树下。时维摩诘来谓我言：'唯，舍利弗，不必是为宴坐也。夫宴坐者，不于三界现身意，是为宴坐。'"在幽静的树林中，左侧的舍利弗结跏趺坐于椅子上修禅，右侧维摩诘前来批评。构图紧凑，比例恰当，是一幅较好的晚唐山水人物画。

晚唐　维摩诘经·弟子品

莫9　北壁中间

232　手接大千

维摩诘右手中变出一朵彩云。云中是大海。海里有无动如来妙喜世界的山川、宫殿、天人。三头六臂的阿修罗立于大海中央，上两手托日月，中两手持矩与墨斗，下两手握金刚杵与法轮。头顶须弥山，山腰缠两条人头蛇身的龙。须弥山顶无动如来在忉利天宫说法。右侧为连接忉利天宫与阎浮提的三道宝阶，诸天人往来其间，好不热闹。这是敦煌壁画中最好的一幅"手接大千图"。

晚唐　维摩诘经·见阿閦佛品

莫9　北壁东侧



233 是身如草木瓦砾

画两人对坐，中间放一陶罐，左侧一人还双手抱一方木，这是表现经文中所说的"是身无知，如草木瓦砾"。

晚唐 维摩诘经·方便品 莫9 北壁东侧





234　是身如水如浮云

画一人站在河边钓鱼，在钓出的鱼尾中还生出一朵彩云升空。这是表现经文中所说的"是身无人如水"、"是身如浮云，须臾变灭"。画师能把如此抽象的大乘空宗哲理具象化，也真是费了一番苦心，难能可贵。

晚唐　维摩诘经·方便品

莫9　北壁东侧

235　是身如毒蛇

画一人双手抓一条毒蛇，套在颈项，这是表现佛经中所说的"是身如毒蛇"。

晚唐　维摩诘经·方便品　莫9　北壁东侧



236　维摩诘经变之一

北侧以“维摩示疾”为中心，重点表现《方便品》。此外，还有《香积佛品》、《佛道品》、《不思议品》、《见阿闳佛品》及《弟子品》等。

五代　维摩诘经

莫61　东壁窟门北侧



237　维摩诘经变之二

南侧以"文殊来问"为中心，重点表现《文殊师利问疾品》。此外，还有《观众生品》、《入不二法门品》、《菩萨品》、《法供养品》、《菩萨行品》。在窟门上部，绘一横幅《佛国品》，将经变连接为一体。

五代　维摩诘经

莫61　东壁窟门南侧



238 是身为老所逼

《维摩诘经》云："是身如丘井，为老所逼。"画师画了一座陵园，陵园外画一口井，两人并列站立园内，象征此身如丘陵枯井，谁都难免老死。

五代 维摩诘经·方便品

莫 61 东壁窟门南侧



239 是身如瓦砾浮云

上部画两人对坐，中置一瓦罐，象征人身如瓦砾，不值得爱护。下部，画太阳、浮云，云上画两人，手舞足蹈，象征人身如阳光照射下的影子，如空中浮云，须臾即灭。

五代 维摩诘经·方便品

莫 61 东壁窟门北侧





240 波旬捉弄持世菩萨

在一座歇山顶殿堂内，持世菩萨正在修行。殿堂外右下侧，魔王波旬带领四个魔女，骚扰持世菩萨修行，但被手挥麈尾的维摩诘当面揭穿其阴谋。右上侧画四个魔女经维摩诘教化后，乘祥云返回魔宫，弘传佛法。如此生动细腻的描绘，可能还与当时敦煌地区流行的变文说唱有关。敦煌变文《持世菩萨》就是专门渲染这个故事的。

五代　维摩诘经·菩萨品

莫 61　东壁窟门南侧



241　赴毗耶离城听法

三位男子乘马执旗，在山间旷野中前行。根据榜题记载，这是表现“诸众”去毗耶离城听文殊、维摩诘“说身无常、厌离有苦、乐于涅槃”。此画面没有佛经依据，可能是受当时变文说唱的影响，由画师随意信笔所画。

五代　莫61　东壁窟门南侧


衆并諸婇女降從天来聽不二句
音皆能變之令作佛聲現釋梵
菩薩能以神通十方世界上中下



243　香积佛品

在一座歇山顶殿堂内，香积佛结跏趺坐。殿堂外祥云上，画众香国诸大士及天女，问香积佛:"娑婆世界为在何许?"佛告之曰:"下方度如四十二恒河沙佛土，有世界，名娑婆，佛号释迦牟尼。"这是新出现的情节，构图严谨，画面秀丽。

五代　维摩诘经·香积佛品

莫 61　东壁窟门北侧

242　诸天赴会听法

此图是表现不可思议解脱菩萨变现诸天及天女，从天而降，到毗耶离城听讲何为"入不二法门"。图像彩云飘荡，满壁风动。

五代　维摩诘经·不思议品

莫 61　东壁窟门南侧



244　化菩萨倒香饭

五代　维摩诘经·香积佛品

莫 61　东壁窟门南侧

245　七宝供养

中间画大庄严世界药王如来结跏趺坐。右下侧祥云上有主藏宝、马宝、主兵宝、象宝，左下侧祥云上有玉女宝、珠宝、轮宝。转轮圣王宝盖及其侍从立于两朵祥云之间，向药王佛供养云上七宝。两朵祥云环绕药王佛，别有一番情趣。

五代　维摩诘经·法供养品

莫 61　东壁窟门南侧



246　七宝塔供养

《维摩诘经》云：听闻、信解、受持、读诵《维摩诘经》，所得福报，胜于起七宝塔供养三千大千世界诸佛。可是画师还是画一个比丘、一个优婆塞，共起七宝塔，供养诸佛。

五代　维摩诘经·法供养品

莫61　东壁窟门北侧



附录一

敦煌石窟法华经变各品统计表

时代 窟号 品名	北魏	西魏	北周	隋	唐代前期		中唐	归义军时期			合计
					初唐	盛唐		晚唐	五代	宋	
序品一				莫420	莫331	莫217、23、74、103、31	莫154、159、231、237、472	莫12、85、138、144、156、196、232、榆36	莫4、6、61、98、108、146、261	莫55、76、449、454	31
方便品二				莫420		莫217、23、103	莫154、159、231、237、472	莫12、85、138、144、156、196、232、榆36	莫6、61、98	莫55、449、454	23
譬喻品三				莫419、420			莫154、159、231、237、472	莫12、85、138、144、156、196、232、榆36	莫4、6、61、98、146、261、396、108	莫55、76、431、449、454	28
信解品四						莫23、217	莫159、231、237、154、472	莫12、85、138、156、144、196、232、459、榆36	莫6、61、98、396、4、108、261、146	莫55、76、431、449、454	29
药草喻品五						莫23	莫159、231、237	莫12、85、138、156	莫6、61、98、396	莫55、76、431、449	16
授记品六										莫76	1
化城喻品七				莫419		莫217、23、103	莫159、231、237	莫12、85、138、144、196	莫6、61、98、108	莫55、76、431、449	20
五百弟子受记品八							莫154、159、231、237	莫85、144	莫61、98、108	莫55、76	11
授学无学人记品九								莫85	莫61、146		3
法师品十						莫23、103	莫159	莫85			4
见宝塔品十一	莫259	莫285、461	莫428、西8	莫276、277、394	莫68、202、331、332、335、340、441、371、431	莫23、27、45、46、48、49、31、215、208、374、444	莫154、159、231、237、361	莫12、14、85、138、141、144、156、196、232、榆36	莫6、61、98、108、146	莫55、76、368、449、454、431	54
提婆达多品十二					莫331、202、335	莫217、103、31	莫154、159、231、237	莫12、85、138、144、156、196、榆36	莫6、61、98、108、146	莫55、76、431、449、454	27
劝持品十三									莫61		1
安乐行品十四							莫154、159、231、237	莫12、85、138、144、156、196、榆36	莫6、61、98、108、146、396	莫431、449	19
从地涌出品十五					莫331、202、31、335	莫31	莫154、159、231、237	莫12、85、138、144、156、196、榆36	莫6、61、98、108、146	莫55、76、431、449	25
如来寿量品十六							莫159、231、237	莫85、156	莫6、61	莫449	8
分别功德品十七								莫85			1
随喜功德品十八						莫217、31	莫159		莫6、61、98、146		7
法师功德品十九								莫85			1
常不轻菩萨品二十							莫154、159、231、237	莫12、85、144、156、榆36	莫6、61、108、146	莫76、55	15
如来神力品二十一						莫217		莫85		莫76	3
嘱累品二十二						莫23		莫85			2
药王菩萨本事品二十三						莫217、23、31、103	莫154、159、231、237	莫12、85、138、156、144、196、榆36	莫6、61、98、146	莫55、76	21
妙音菩萨品二十四					莫331		莫231	莫85	莫61、108	莫76	6
观世音菩萨普门品二十五				莫303、420		莫217、23、74、45、126、205、444	莫231、361、7、112、185、472、468、西18	莫12、85、156、14、196、232、141、18、128、8、榆36	莫6、61、108、128、261、288、345	莫55、76、141、368、454、榆38	41
陀罗尼品二十六							莫231	莫12、85	莫61		4
妙庄严王本事品二十七						莫217、103、23	莫231、237	莫12、85、156、196、榆36	莫6、61、98、108	莫431	15
普贤菩萨劝发品二十八					莫331	莫217、23、103、31	莫231	莫12、85	莫6、61		10
合计	1	2	2	10	19	53	73	116	91	59	426

附录二

敦煌石窟维摩诘经变各品统计表

时代 窟号 品名	隋	唐代前期		中唐	张氏归义军时期	曹氏归义军时期		西夏	合计
		初唐	盛唐		晚唐	五代	宋		
佛国品一	莫420	莫332、335	莫103	莫159、360、236、237、240、231	莫369、12、85、138、139、156、9、150	莫98、108、6、61、146、121、榆32	莫454、25、172、264		29
方便品二	莫314	莫334、341、342、68、220、332、335	莫103、194	莫133、159、359、360、236、237、240、186、231	莫18、132、369、12、85、138、139、143、156、9、150	莫98、100、108、5、6、22、61、146、121、53、342、44、榆32	莫454、7、25、334、335、172、203、437、202		52
弟子品三		莫334		莫159、236、237	莫9	莫100、108、61、146、53、榆32	莫454、7		13
菩萨品四				莫236	莫9	莫100、61、146			5
文殊师利问疾品五	莫417、277、433、262、417、314、380、420、419、423、276	莫206、203、332、242、334、341、342、68、220、332、335	莫103、194	莫133、159、359、360、236、237、240、186、231	莫18、132、369、12、85、138、139、143、156、9、150	莫98、100、108、5、6、22、61、146、121、53、342、261、44、榆32	莫454、7、25、334、335、172、203、264、437、202	五个庙3	69
不思议品六		莫242、334、68、220、332、335	莫103	莫159、359、360、236、237、240、186、231	莫18、369、12、85、138、139、156、9、150	莫98、100、108、6、22、61、146、121、53、342、261、榆32	莫454、7、25、334、335、172、203、437、202		45
观众生品七		莫203、322、334、342、220、332、335	莫103、194	莫159、359、360、236、240、231	莫18、132、369、12、85、138、139、156、9、150	莫98、100、108、5、6、61、146、121、53、342、261、榆32	莫454、7、25、172、203、264、437、202	五个庙3	46
佛道品八						莫61			1
入不二法门品九		莫203、220	莫103			莫61			4
香积佛品十	莫420	莫203、334、342、68、220、332、335	莫194	莫133、159、359、360、236、237、240、186、231	莫18、369、12、85、138、139、143、156、9、150	莫98、100、108、5、6、22、61、146、121、53、342、榆32	莫454、25、172、203、264、437、202		47
菩萨行品十一		莫332、335	莫103	莫159、359、360、237、240、231	莫85、138、9	莫98、6、61、146	莫454、25		18
见阿闳佛品十二	莫262	莫220、332、335		莫159、359、360、236、237、240、186、231	莫18、369、85、138、156、9、150	莫100、108、6、61、146、121、53、榆32	莫454、7、25、172、264、437	五个庙3	34
法供养品十三		莫220、332、335	莫194	莫159、236、237、186	莫369、12、139、9	莫98、100、108、22、61、146、121	莫454、7、25		22
嘱累品十四									0

图版索引

插图索引

敦煌石窟分布图

本全集所用洞窟简称:莫即莫高窟,榆即榆林窟,东即东千佛洞,西即西千佛洞,五即五个庙石窟。



敦煌历史年表

历史时代	起止年代	统治王朝及年代	行政建置	备注
汉	公元前111—公元219	西汉 公元前111—公元8 新莽 公元9—23 东汉 公元23—219	敦煌郡敦煌县 敦德郡敦德亭 敦煌郡	公元前111年敦煌始设郡 公元23年隗嚣反新莽；公元25年窦融据河西复敦煌郡名
三国	公元220—265	曹魏 公元220—265	敦煌郡	
西晋	公元266—316	西晋 公元266—316	敦煌郡	
十六国	公元317—439	前凉 公元317—376 前秦 公元376—385 后凉 公元386—400 西凉 公元400—421 北凉 公元421—439	沙州、敦煌郡 敦煌郡 敦煌郡 敦煌郡 敦煌郡	公元336年始置沙州；公元366年敦煌莫高窟始建窟 公元400至公元405年为西凉国都
北朝	公元439—581	北魏 公元439—535 西魏 公元535—557 北周 公元557—581	沙州、敦煌镇、义州、瓜州 瓜州 瓜州鸣沙县	公元444年置镇，公元516年罢，为义州；公元524年复瓜州 公元563年改鸣沙县，至北周末
隋	公元581—618	隋 公元581—618	瓜州敦煌郡	
唐	公元619—781	唐 公元619—781	沙州、敦煌郡	公元622年设西沙州，公元633年改沙州；公元740年改郡，公元758年复为沙州
吐蕃	公元781—848	吐蕃 公元781—848	沙州敦煌县	
张氏归义军	公元848—910	唐 公元848—907	沙州敦煌县	公元907年唐亡后，张氏归义军仍奉唐正朔
西汉金山国	公元910—914		国都	
曹氏归义军	公元914—1036	后梁 公元914—923 后唐 公元923—936 后晋 公元936—946 后汉 公元947—950 后周 公元951—960 宋 公元960—1036	沙州敦煌县 沙州敦煌县 沙州敦煌县 沙州敦煌县 沙州敦煌县 沙州敦煌县	
西夏	公元1036—1227	西夏 公元1036—1227	沙州	
蒙元	公元1227—1402	蒙古 公元1227—1271 元 公元1271—1368 北元 公元1368—1402	沙州路 沙州路 沙州路	
明	公元1402—1644	明 公元1404—1524	沙州卫、罕东卫	公元1516年吐鲁番占；公元1524年关闭嘉峪关后，敦煌凋零
清	公元1644—1911	清 公元1715—1911	敦煌县	公元1715年清兵出嘉峪关收复敦煌，公元1724年筑城置县